DEL LADO DE ACÁ

ESTUDIOS LITERARIOS HISPANOAMERICANOS

Editores
Miguel Soler Gallo, María Teresa Navarrete Navarrete



A10

926

Del lado de acá

Estudios literarios hispanoamericanos

Editores
Miguel Soler Gallo
María Teresa Navarrete Navarrete

ARACNE editrice S.r.l.

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

via Raffaele Garofalo, 133/A–B
00173 Roma
(06) 93781065

ISBN 978-88-548-5982-1

I edizione: aprile 2013

A Cádiz.

Andábamos sin buscarnos pero sabiendo que andábamos para encontrarnos.

Julio Cortázar, *Rayuela*

Índice

Del lado de acá

Al igual que Hispanoamérica aguardó el regreso de Horacio Oliveira, estas páginas extienden sus brazos al estudio de la literatura hispanoamericana. Acorde a su paisaje, la literatura del lado de acá se revela plateada por la primavera salvaje, enrojecida de maderas y azul entre la luna de las piedras. La crítica camina entre sus textos encontrándose siempre ante una eternidad secreta, al modo en el que Pablo Neruda se halló frente al Amazonas.

Ante esta inmesidad parcialmente estudiada, los participantes de este volumen ofrecen nuevas vías de acercamiento a esta literatura y aumentan el mosaico de textos que la componen en un proceder lento como un camino de planetas.

Nuevas aportaciones críticas a la literatura hispanoamericana

Miguel Soler Gallo y María Teresa Navarrete Navarrete

El presente volumen titulado *Del lado de acá. Estudios literarios hispanoamericanos* reúne cuarenta estudios sobre literatura hispanoamericana. Con él pretendemos ofrecer un amplio panorama en el que se analizan la obra de autores consagrados y de otros escritores de trayectorias incipientes que aún no han recibido la atención que sus propuestas creativas merecen. Este mosaico de autores testimonia la gran relevancia que la literatura hispanoamericana posee en el ámbito de las letras hispánicas.

La profesora de la Universidad de La Rioja, María Teresa González de Garay Fernández, abre este volumen con un capítulo dedicado a la novela *El jardín de al lado* (1981) de José Donoso. Con su atrayente título "Jardines y exilio" invita a reflexionar sobre una de las metáforas más repetidas en la obra del chileno, los jardines, que encierra a su vez el que quizá sea el eje de su obra: el exilio. Como bien expone la investigadora, el jardín se alza como una fórmula donde lo evocado, lo secreto y lo telúrico se trenzan en una misma enredadera en el protagonista proyectado en *El Jardín de al lado*. Este discernir sobre la identidad del individuo avanza en las páginas de Donoso a golpe de preguntas sobre el compromiso político, la libertad, la sexualidad o la cotidianidad de la convivencia. Todo ello acompasado en una misma melodía donde el Chile perdido por el exilio y los días en España del protagonista, muestran aquel mundo de escritores exiliados y pertene-

cientes al Boom hispanoamericano residentes en España. La novela de Donoso, que bien puede ser estudiada desde un punto de vista biográfico, se conecta en este ensayo de Fernández de Garay con las memorias de Donoso escritas por su hija Pilar ofreciendo elementos que nos acercan a los procedimientos de escritura del chileno. En definitiva, aseguramos que el acercamiento a este capítulo será para los investigadores que se acerquen a él una lectura inspiradora que conducirá, sin más remedio, a las páginas de Donoso, pero también a las de Julio Cortázar, Tomás Segovia o María Zambrano.

Tras el estudio de González de Garay le llega el turno a Cecilia Angélica Cortés Ortiz que trata el asunto de la oratoria sacra novohispana. Cortés Ortiz inicia su investigación inventariando todos los sermones con los que cuenta la Biblioteca Nacional de México, escogiendo los textos impresos en el siglo XVII. En este trabajo, Cecilia Angélica Cortés expone los resultados de su investigación y catalogación divididos en tres partes principales: las fuentes documentales, el catálogo y las conclusiones.

Yoandy Cabrera Ortega analiza en su estudio el anacreontismo en Manuel de Zequeira (1764–1846), uno de los poetas más importantes y contradictorios del período colonial cubano. Tal estudio del anacreontismo en su poesía evidencia los estadios por los que transitó: epicidad, reformismo, lirismo y parodia. Para el cultivo de la anacreóntica, Manuel de Zequeira parte de los modelos peninsulares al mismo tiempo que los trasgrede y los desajusta. Su anacreontismo va de lo épico a lo lírico, de lo grandilocuente a lo satírico, de la búsqueda de trascendencia a la evasión y la soledad. Zequeira comienza imitando los paradigmas genéricos elevados hispánicos y termina cuestionando, criticando, burlándose de esos mismos modelos. Al mismo tiempo, se vislumbran los primeros atisbos de cubanidad en las letras insulares. Los conceptos de "traducción" e imitatio y las discusiones y críticas de costumbres se entremezclan en el proceso de creación anacreóntica de este autor tan polémico y plural. La tradición clásica y la visión personal se conjugan en su obra a la luz de los nuevos cardinales socioculturales y geográficos de la isla. Su cercanía con los temas de la poesía anacreóntica no vienen por simple imitacion, sino por un cambio de perspectiva en su modo de pensar ante acontecimientos vividos. A partir de sus experiencias, los deseos de hacer convivir lo mi-

litar con lo artístico, de conjugar paz y cotidianidad se frustran y el poeta cambia de tono, pasa a la evasión, la sátira, la locura, el disparate, el sufrimiento y cuestiona, se burla, critica lo que antes defendió.

Maia Gorostegui Valenti propone repensar el *Fausto: Impresiones del gaucho Anastasio el Pollo en la representación de esta ópera de Estanislao del Campo* a la luz de la teoría de la recepción considerándolo metanarrativamente como un gesto adelantado, premonitorio de los modos de ver el arte como un proceso colaborativo entre creador y receptor. De esas reflexiones se desprende otra cuestión que supone reflexionar acerca de los modos de definir culturalmente un país que, en el contexto del texto en cuestión, estaba en plena formación, en pleno intento de homogenización de culturas opuestas pero no por eso incompatibles. Por eso mismo es que resulta necesario realizar un recorrido crítico acerca de las diferentes "lecturas" que se han realizado de este texto (Ludmer, Borges, Lamborguini, Nora Domínguez, Beatriz Masine, entre otros). Así, surgen algunas cuestiones como ¿Qué implicaciones socio–políticas significativas podría suponer el oxímoron cultural entre la "serie gauchesca" y el romanticismo alemán? y ¿Qué lecturas socio–políticas son factibles poniendo en relación las diversas críticas —versión, parodia o crítica política— que recibió desde su aparición hasta el siglo XX? No escapa a estas reflexiones que unos 50 años después, el previamente deleznado "Martín Fierro", haya sido encumbrado por la academia de la época como la epopeya fundante de la nacionalidad argentina. Es decir los textos y sus recepciones cobran potentes significaciones en su diálogo.

María Elena Martínez–Acacio Alonso centra su estudio en el escritor peruano Abraham Valdelomar (1888–1919), líder del llamado "grupo Colónida" que inició una rebelión contra lo establecido y un cambio de mentalidad en el Perú de su época, no solo en el terreno literario, sino también en el de lo político y social. Esta renovación llevada a cabo por el grupo "Colónida" estuvo estrechamente ligada ámbito periodístico, lo que llevó a la profesionalización del escritor, así como a su politización. Abraham Valdelomar será así ejemplo paradigmático de un nuevo modelo de escritor: pensador, periodista, que vive de sus obras y que manifiesta un compromiso político y social con su país. En este sentido, adquiere especial relevancia el estudio de los que el autor denominó "Cuentos yanquis" ("El círculo de la muer-

te" y "Tres senas; dos ases") y los once artículos que componen "La ciudad interesante y fantástica". En los cuentos, Valdelomar lleva a cabo una dura crítica contra el materialismo que representa el surgimiento del nuevo imperialismo estadounidense; en los artículos se nos ofrece, como perspectiva complementaria e indispensable a esta visión de la hegemonía extranjera, un exhaustivo diagnóstico de los problemas (políticos, económicos, sociales) de la Lima del momento. El objetivo primordial del trabajo de Martínez–Acacio es estudiar en qué medida logra Abraham Valdelomar, por medio del humor, la sátira y la ironía, trazar un análisis de los intereses económicos y políticos de su tiempo, tanto en el ámbito internacional como exclusivamente peruano, así como de las consecuencias que dichos intereses tienen en los planos social y cultural.

Sylvain Choin hace lo propio con Miguel Ángel Asturias, relevante escritor guatemalteco que necesitó dejar su país para encontrar en París la revelación del pasado mítico de Guatemala. El paso del tiempo y la nostalgia, pero también los cursos universitarios sobre los mayas en la universidad parisina de La Sorbona, la reflexión política que llevó con su actividad de estudiante y de periodista y la influencia más "moderna" de los diferentes ambientes artísticos que el joven frecuentó durante esos años parisinos (encuentros en los cafés o viajes por el mundo) le hicieron re–descubrir su país. Lejos de su patria, sentía una frustración y, al mismo tiempo, un deseo que le empujaba a escribir, para hacer existir una Guatemala más satisfactoria para él que la Guatemala real. El estar alejado de su país le permitió, paradójicamente, estar más cerca de él en la escritura. Desde la Ciudad de la luz, se giró hacia el mundo indígena de sus orígenes, pero también hacia el presente americano. Por tanto, el objetivo de la comunicación de Sylvain Choin consiste en analizar la actitud de Miguel Ángel Asturias con respecto a su país: cómo se refirió a éste, qué soluciones propuso para arreglar los problemas que sufría Guatemala y, sobre todo, qué posición adoptó frente a los indios y a la realidad social guatemalteca.

Jessica Cáliz Montes analiza el *modus operandi* de la obra del uruguayo Felisberto Hernández, cuya recepción inicial no fue tan elogiosa como en las últimas décadas por no insertarse en la corriente literaria nacional; es decir, por transgredir el canon y romper con la estética existente. Su narrativa parte de las rupturas vanguardistas y desembo-

ca en una poética de la extrañeza. En líneas generales, defiende una filosofía y un arte del desorden. Para ello, apuesta por una lógica diferente, sin un orden de causa y efecto ni la intervención de la conciencia. Se busca la extrañeza, una mirada desautomatizada y oblicua que aborde lo cotidiano desde perspectivas que liberen de la existencia automatizada. Los recursos para lograrlo se traducen en un uso de lo marginal en sentido narrativo: sacrificio de lo lineal en el argumento, personajes descentrados y sin objetivos vitales, asociacionismo libre, metonimia en detrimento de la metáfora, fragmentarismo descriptivo, ecc. Para su estudio hay que tener presente su condición de músico y la vinculación con el jazz, el dodecafonismo o las cadencias suspensivas. El resultado es una narrativa donde el fracaso supone un triunfo ante la sociedad burguesa, constituyéndose así una poética de la frustración o de lo inacabado. Sus lectores encuentran una lectura placentera que les sorprende y les reta a entrar en el texto. Por estos motivos, su originalidad y extrañeza conforman una estética propia que será elogiada por autores como Julio Cortázar o Italo Calvino —entre otros— y que servirá de influencia del posterior Boom hispanoamericano.

De Felisberto Hernández también versa el trabajo de Bernat Gari Barceló en el cual se tratan principalmente dos aspectos de su producción: por un lado, la disección y análisis de una escritura y de un discurso artístico que se saben más transgresores de lo que ha venido siendo apuntado y, por otro lado, el examen y el estudio de la trascendencia de lo musical en la literatura del autor que nos ocupa y del influjo interdisciplinario que impregna gran parte de su escritura. Esta última dualidad musical–literaria convierte la prosa hernandiana en un clarividente ejemplo de originalidad y ruptura con otros discursos artísticos del Uruguay en la primera mitad del XX.

Ana Casado Fernández analiza la literatura carcelaria de Carlos Montenegro, donde se estudia la cárcel como espacio literario donde los personajes se presentan desde la más absoluta marginalidad y en el que el cuerpo del presidiario es vigilado por y desde todos los ángulos, tanto por los mandantes como por los otros presos. Siguiendo las teorías de Foucault en *Vigilar y castigar*, el espacio carcelario se convierte en un espacio de poder en el que se establecen distintas jerarquías y donde la mirada exterior se interioriza. El cuerpo del preso llega a ser

violentado, agredido y acosado física y psicológicamente; la homosexualidad surge, en muchos casos, como consecuencia del encierro y los impulsos sexuales rigen el comportamiento y actuación de los personajes. Las muestras de marginalidad, desviación y degradación en la escritura carcelaria de Montenegro tienen como fin la denuncia de un sistema penitenciario que anula al individuo en vez de reinsertarlo socialmente.

Ana Garriga Espino examina en su trabajo al escritor peruano César Moro, quien adopta el pseudónimo de Alfredo Quíspez Asín para la construcción de su nuevo yo poético, el primer paso para subvertir su identidad primigenia. El exilio vital y poético —primero París, luego México— de su natal Lima, levanta los pilares fundamentales para la composición de *La tortuga ecuestre*: imbuido por un surrealismo heterodoxo, disidente de la línea dogmática dictada por Bretón, Moro compone en México, abandonando el francés dominante en el resto de sus libros, su único poemario en castellano. Estos versos nacen directamente de su desgarrador romance con Antonio: la vuelta al amor primitivo hace que César Moro retome el español y se libere de la máscara poética. Los poemas se pueblan de metáforas imposibles e imágenes oníricas —en las antípodas de los artificios de los surrealistas canónicos—, única vía válida para la expresión de su (des)encuentro amoroso. El misticismo erótico libera a Moro de los convencionalismos sociales y le permite encontrar en México una expresión auténtica para su libertad poético–existencial. Dejando hueco para la crítica política, sus versos son un llamamiento a un nuevo misticismo corpóreo —de raigambre áurea— que descompone el lenguaje, rompe con las constricciones vanguardistas de principios de siglo y nos abre el camino para un nuevo homoerotismo, que arrastra a la voz poética del cenit al nadir abruptamente. Poesía y vida caminan de la mano en el simultáneo insilio–exilio del yo poético para destruir los diques literarios y ontológicos del devenir existencial de César Moro.

Jesús Gómez de Tejada Fuentes estudia la figura del escritor gallego–cubano Lino Novás Calvo, autor que se vio repetidamente obligado a la migración y al exilio. La miseria, la guerra y la política motivaron su salida de Galicia, La Habana, Madrid o Nueva York. Entre 1931 y 1939, tras algo más de una década en Cuba, volvió a España como corresponsal de la revista habanera Orbe. Durante su estancia en

la capital española trabajaría para numerosos diarios de ambos lados del Atlántico estableciendo una ventana abierta a las realidades sociales, culturales, políticas y económicas cubanas y españolas. Su periodismo alejado de convencionalismos se inserta en las nuevas corrientes de la crónica y la entrevista literaria, convirtiendo su labor como reportero en una faceta fundamental de una producción narrativa que incluye desde la "novela" precursora *El negrero* (1933) , a los hitos cuentísticos contenidos en *La luna nona y otros relatos* (1942) y *Cayo Canas* (1946).

Vanessa San Román Erburu profundiza en la escritora Silvina Ocampo y en su cuento "La casa de azúcar". Ocampo propone en sus textos, mediante tintes fantásticos/góticos, una división de identidad en la que el cuerpo femenino, más allá de su significado puramente físico, debe concebirse como un espacio para el inicio de una nueva expresión. "La casa de azúcar" no es una excepción. Cristina y Violeta, los personajes femeninos de la narración, resisten cualquier tipo de definición; son figuras estables que existen dentro de la construcción textual y sin embargo, lo más importante no son ellas como entes físicos, como "mujeres", sino la fluidez que muestran sus identidades como arma para cuestionar la identidad femenina y la aparente no–solución (pese a previas lecturas feministas que se han hecho de sus textos) al conflicto.

Alexandra Marti se acerca en su trabajo a los planteamientos teóricos más destacados sobre la interrelación entre historia y literatura y sobre las dicotomías historicidad/literariedad y verdad/ficción para comprender mejor la novela de Alejo Carpentier, *El arpa y la sombra*, que narra el viaje de Cristóbal Colón en su descubrimiento del continente americano. El autor no sólo se basa en el verdadero diario del almirante, sino que introduce también acontecimientos y datos que el diario no menciona. Aparece entonces la figura ficcionalizada de Cristóbal Colón por parte de Alejo Carpentier, que nos ofrece una nueva visión sobre el famoso viaje del marinero, alejada e incluso contraria a la imagen que de sí mismo transmite Colón en su Diario de Navegación. Todo ello obliga al lector a cuestionar las carencias del relato histórico tradicional respecto al modo de narrar, de manera veraz y completa, la historia del continente americano. De tal cuestionamiento surge como resultado la idea de que la literatura debe asumir una fun-

ción hermenéutica frente a la historia, completando o corrigiendo los vacíos y ambigüedades del discurso histórico. El estudio de Alexandra Marti consiste, pues, en tratar de entender, por un lado, cómo Alejo Carpentier, a través del relato del viaje, llega a cuestionar nuestra visión de la realidad; y, por otro, cómo la lectura de *El arpa y la sombra* transforma nuestra mirada sobre el personaje de Cristóbal Colón.

Jesús Cano Reyes se propone indagar el impacto que supuso la Guerra Civil española en la obra del escritor argentino Raúl González Tuñón. Los escritores hispanoamericanos tampoco fueron ajenos a la llamada del conflicto y se conmovieron con el llanto dolorido de España al otro lado del Océano. La mayoría de ellos adoptaron a la Madre Patria como tema literario, escribiendo cuentos, poemas, artículos o panfletos; muchos viajaron a la Península para ser testigos del gran acontecimiento de su época; hubo incluso entre ellos quienes se dieron cuenta de que empuñar la pluma no era suficiente y tomaron las armas para defender un ideal con su vida. Durante los tres años que duró la contienda, el poeta Raúl González Tuñón observó cómo su escritura se desbordaba para contar y cantar las proezas y las miserias de la contienda. En febrero de 1937 se embarcó hacia la tierra de sus ancestros y escribió todo tipo de textos: cartas, poemas, ensayos, prosas breves, crónicas de guerra. A partir de todo este prolífico material, se puede realizar una lectura de la literatura como vehículo de los discursos político, histórico y social de su tiempo y de González Tuñón en el traje de Homero como el bardo (uno de ellos) de la epopeya española.

Marta Álvarez Izquierdo comprueba cómo en dos relatos cortos, *El álbum* y *Presencia*, Juan Carlos Onetti consigue contar el exilio a partir del cambio sustancial en la forma narrativa de los relatos. La obra Onettiana se caracteriza por desarrollar nuevas formulas narrativas sustentadas en su particular visión de la narración y su convicción en la necesidad de renovar los fundamentos de la novela para que ésta refleje mejor la sociedad del siglo XX y al hombre que la habita. En primer lugar se argumenta como la voz narrativa permite crear una narración que, basada en la incertidumbre, consigue recrear el universo desconcertante en el que se mueven los personajes de los textos estudiados. Seguidamente, una vez establecido el perímetro en el que se desarrollan los acontecimientos, y las reglas que regirán la narración, se analiza la poética del viaje imaginario como un exilio interior que

en algunos casos lleva al exilio real, concreto, físico, debido a razones políticas. En los dos casos, viaje imaginario o viaje real, exilio interior o exilio geográfico, el exilio tiene el mismo fin, la misma intención, la huida de la realidad. Finalmente, se reflexiona sobre los nexos de unión entre la invención de la ficción y la Historia, entre la escritura y la vida, en cómo, sin que la obra de Onetti sea una obra política, su experiencia del exilio ha tenido una cierta influencia en su obra.

Luis Alburquerque Gonzalo constata cómo en la obra de Mario Benedetti se aprecia el giro totalitario que experimentan Uruguay y otros países de América Latina, a partir de los años 60, generando una profunda denuncia social y adquiriendo un carácter contestatario y revolucionario. Durante esta etapa que el autor dedica a la creación de un "arte de emergencia", Benedetti va a colaborar con numerosos músicos y cantantes dentro del movimiento que hoy se conoce como "Canción protesta". Años más tarde el fruto de estas colaboraciones se verá recogido en un volumen cuyo título, *Canciones del más acá*, es en sí una muestra del compromiso del autor con la realidad circundante. Sus letras, se oponen, por su temática al discurso autoritario del poder oficial; por su estilo, contribuyen a la liberación del propio lenguaje. Queda por librar una tercera lucha: si la obra poética de Benedetti es conocida por su afán "desolimpizante", el robo del fuego poético para disfrute de la humanidad no puede quedar sin castigo. Superada la realidad histórica, doblados los barrotes del lenguaje, el rechazo de la crítica erudita a las formas artísticas que traten sujetos "circunstanciales" o que resulten accesibles para "las masas" amenaza con condenar estas canciones al olvido.

Laura Peña García y Jesús Murillo Sagredo se centran en el estudio crítico de dos obras pertenecientes al corpus dramático hispanoamericano del siglo XX: *La señora en su balcón*, de Elena Garro, y *La fábula de los cinco caminantes*, de Iván García; en una de ellas se puede observar el tema de la libertad como ruptura de las normas establecidas en la búsqueda de uno mismo, mientras que, en la otra, la fábula actúa como crítica política y social. *La señora en su balcón* nos presenta a Clara, una mujer de cincuenta años, reflexionando sobre su existencia a través de una serie de diálogos entre la Clara actual y la Clara que fue en diversas etapas de su vida. De este modo, Elena Garro (1922–1998), una de los creadores más originales de las letras me-

xicanas que tomó como inspiración tanto la libertad como la figura femenina para sus obras, plantea la búsqueda del yo en un mundo dominado por hombres. Por su parte, Iván García recoge las aportaciones del teatro surrealista y del absurdo en La fábula de los cinco caminantes, donde a través del viaje nos presenta la degradación política, ética y moral de cinco personajes arquetipos de la religión, la política, la revolución, el ejército y los oprimidos. Laura Peña y Jesús Murillo muestran con este trabajo cómo el género dramático vuelve a ser, una vez más, el soporte de las ideas más revolucionarias para hacerlas llegar al público de forma más efectiva con el objetivo de hacerle reflexionar sobre la realidad que nos rodea.

Irma Guadalupe Villasana Mercado reflexiona sobre el mito de la salvación de la tradición cristiana en *Pájaros de la tarde, Canciones litúrgicas* de Joaquín Antonio Peñalosa, poeta religioso de San Luis Potosí. En este poemario el escritor revitaliza los géneros discursivos litúrgicos con temas vinculados con su espacio social, con lo que revive la llama de los movimientos católicos de la primera mitad del siglo XX en México como *La Cristiada*, se anticipa a las reformas propuestas en el Concilio Vaticano II realizado en 1959 y a los postulados centrales de la teología de la liberación. El pensamiento de Peñalosa resulta contestatario, ya que crítica el ejercicio del poder por parte de las autoridades eclesiásticas. La metodología empleada para el análisis es la mitocrítica, propuesta que estudia cómo un mito es reelaborado en una obra literaria o en una autor, de acuerdo a Gilbert Durand.

Marina Letorneur analiza la obra de Andrés Rivera, obrero textil y miembro del partido comunista argentino. Sus primeros relatos (publicados entre 1957 y 1965) están ambientados en las fábricas textiles y sus protagonistas son militantes sindicalistas. Después del proceso militar —durante el cual Rivera no pudo escribir— su obra fue marcada por cambios no solamente estéticos sino también temáticos, al tratar de la historia de su familia o de la Historia argentina. El denominador común de dichas obras es la disidencia que caracteriza a sus protagonistas, ficticios a diferentes grados ya que unos son los dobles del autor mismo y de su padre (como Arturo y Mauricio Reedson) y otros son figuras de la Historia argentina como Juan José Castelli, Juan Manuel de Rosas, o el General Paz. Marina Letorneur estudia primero a estos disidentes, narradores autodiegéticos de su propia historia mar-

cada por la derrota. Por otro lado, Letorneur observa cómo estas voces disidentes y discordantes se manifiestan en la escritura de Rivera. En efecto, la duda, propia de los vencidos para Rivera, resalta a través de la memoria a veces borrosa de protagonistas viejos, enfermos o delirantes, quienes se preguntan cómo no pudieron hacer escuchar su voz. La historia personal de cada uno se superpone a la Historia, y la subjetividad del relato expone en una fragmentación tanto discursiva como cronotópica diferentes versiones de la Historia, problematizando su escritura misma.

Víctor Manuel Sánchis Amat aborda dos momentos decisivos para la historia de México a partir de un espacio simbólico y dos poemas. En 1521, con la captura de Cuauhtemoc concluye en Tlatelolco la batalla por la conquista de Tenochtitlan. Frente a los textos canónicos de la bibliografía indiana europea, los trabajos de León–Portilla y las traducciones del padre Garibay han puesto sobre el tapete también la visión de los vencidos, con textos líricos en los que hay espacio para analizar la conquista desde la perspectiva náhuatl. En el mismo lugar, Tlaltelolco, siglos más tarde tuvo lugar uno de los acontecimientos más decisivo del México contemporáneo, la matanza de estudiantes en 1968. De nuevo desde la literatura, en textos como los de Pacheco y Castellanos, aflora la historia subversiva y real del drama. El objetivo de Víctor Manuel Sanchis es analizar y comparar esos textos dentro deteniéndose en la subversión ideológica de los marginados y la literatura como medio de expresión alternativo a la historia oficial.

Elena Guichot Muñiz centra su estudio en la aproximación de los novelistas del Boom, concretamente de los autores Mario Benedetti, Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar y Carlos Fuentes, al género teatral. Guichot Muñiz advierte una confluencia de la utilización del género teatral como recipiente donde vaciar la conciencia, reflectar el arte poético, o difundir un discurso político enmascarado en los protagonistas de la escena. Guichot Muñiz analiza dos obras: *Las ceremonias del alba*, de Carlos Fuentes, y *Los Reyes*, de Julio Cortázar. Tanto Fuentes como Cortázar utilizan el mito para crear una ficción cuyo interés principal es provocar un «extrañamiento» en el espectador, que ya conoce tanto la historia como el mito, y que puede juzgar el salto cualitativo. La historia o el mito finalmente sirven como pretexto para hablar de un asunto que les preocupa más que ninguno, pues estas pie-

zas se ubican en los principios de su escritura: la función de la literatura. Si Carlos Fuentes traslada a escena la leyenda de México, Cortázar emplea el mito greco□latino del Minotauro, que queda invertido con la intención de conectar con el presente político

Lise Demeyer estudia a través de la obra de Carlos Fuentes y de Sergio González Rodríguez la multiplicación de muertos por asesinato originados en México, concretamente decapitados. Carlos Fuentes, desde el centro del país, imagina una tragedia fronteriza en la novela *La voluntad y la fortuna* (2008). El narrador es una cabeza cortada, a la deriva en el Pacífico que va reconstruyendo su historia conforme va informando al lector sobre la situación límite y apocalíptica en la cual se sitúa México. Un año más tarde, en 2009, Sergio González Rodríguez se traslada a la frontera para publicar *El hombre sin cabeza*, un documental ficticio que recoge los sucesos criminales del momento. De forma comparada, Demeyer reflexiona sobre las distintas formas de criticar, dentro de la ficción, un acontecimiento claramente coetáneo a la escritura. La frontera, como novedoso escenario privilegiado en la nueva narrativa mexicana, se confunde con el contexto conflictivo e infunde tanto una influencia literaria potente como una crítica disidente de las políticas mexicanas y norteamericanas. Ambos novelistas, de distintos generaciones y estilos, se enfrentan con el abismo social en que se ve hundida la democracia mexicana. El ejemplo paradigmático e hiperbólico de las cabezas cortadas lleva al lector en el lado más oscuro de una realidad peculiar y puntual.

Elsa Crousier analiza dos personajes femeninos, Irene y Dolores, de la novela *Conversación al sur* de Marta Traba (1981), que tiene lugar entre Uruguay, Argentina y Chile, en el contexto de las dictaduras militares represivas del Cono Sur de América (1973 y 1990). En este contexto político, los dos personajes femeninos van a alzar sus voces y sumarlas a las de otras mujeres, tejiendo múltiples "conversaciones" frente al "discurso monológico" construido por la dictadura. Toda la novela se forma alrededor de la voz de varias mujeres, y de su manera de mezclarse, de unirse a pesar de sus diferencias, para erguirse en contra de la voz única del gobierno militar. En esta novela, Elsa Crousier estudia la evolución de las voces disidentes de las mujeres, que parten del nivel individual, siendo meros "susurros" sin alcance frente a la voz del gobierno dictatorial: buscan desesperadamente la

verdad pero sufren de su impotencia y de su debilidad. Por otro lado, Crousier destaca la manera en que Marta Traba consigue unir, construir una pluralidad de voces en busca de libertad, y hacer de la unificación de las voces femeninas, de esa polifonía subversiva, un discurso disidente y plural que pueda enfrentarse con el monólogo del gobierno.

Naaraí Pérez Aparicio analiza el conjunto de cuentos de Angelina Muñiz–Huberman, *Serpientes y escaleras* (1991), en los que la autora combina la memoria colectiva con la propia para formar su propia realidad. La búsqueda de la libertad se refleja en cada una de las historias que se van entrelazando El título recuerda, sin duda, el juego de mesa jugado en la infancia que, en este caso viene a reflejar los altibajos en la vida de los personajes, un subir y bajar en su existencia. Por otra parte, se pueden percibir varias de las características principales en su quehacer literario es decir, la escritura en torno al tema del exilio, la memoria y la muerte y la temática de la mística. Un análisis detallado de la libertad que Muñiz toma en la creación y construcción de sus personajes, así como en las transgresiones en las que incurre al abordar temas tabúes y las innovaciones estilísticas que aporta, llevan al lector a reflexionar sobre el verdadero significado de la palabra. La escritura se convierte así en una forma de liberación y catarsis.

Lorena Ferrer Rey arroja luz sobre la desatendida narrativa breve de Mario Levrero, nunca reditada ni por Random House Mondadori, que se ha encargado de difundir sus novelas en España durante los últimos años. Ls cuentos de Mario Levrero no son solo libres por el mero hecho de ser prácticamente inhallables en las librerías y haberse visto excluidos de las antologías o estudios académicos; aparece en ellos, además, una voluntad de transgresión estética. La narrativa breve de este autor no parece seguir las pautas de ninguno de los patrones más habituales de composición cuentística y, por ello, desafía un canon dentro del cual no consigue inscribirse.

Laurence Pagacz estudia cómo la actualización apocalíptica que hace el mexicano Homero Aridjis del género picaresco le permite criticar la utopía moderna del progreso constante, o cómo la deambulación de la protagonista manifiesta el apocalipsis interior y exterior de la ciudad entera.¿En quién piensas cuando haces el amor? (1996), es la segunda parte de un díptico apocalíptico consagrado a la vida cotidia-

na en la "smogopolis" de México en el año 2027. La estructura y el motivo de la obra, compuesta de treinta capítulos cortos narrados en la primera persona, remiten a la narrativa picaresca: la protagonista, (des)llamada por sí misma Yo Sánchez y marginalizada por su estatura de gigante, se mueve por la ciudad–laberinto de México y destila observaciones irónicas sobre la política devastadora del D.F. que coincide con la violencia, la pérdida de identidad y de humanidad, la contaminación, el desastre ecológico, la muerte de la cultura, ecc. A esa devastación humana y moral responde la destrucción física de la ciudad por el gran terremoto del Quinto Sol que acaba con una era y comienza otra.

Nathalie Losseau reflexiona sobre el ensayo *Formas breves* del escritor argentino Ricardo Piglia (1940–). Al ser el ensayo un género al margen, experimenta en sus formas y contenidos la libertad que otorga una posición indeterminada en el sistema literario. En cuanto al ensayista, su posición periférica es uno de los rasgos que garantiza la validez de su voz, una voz auténtica, sin ataduras institucionales, sociales y políticas. Voz personal cuyo marco único sería él de la escritura sin otras orillas que las del pensamiento, voz que cuestiona más que contesta e intenta encontrar un cauce que no duda en salir de sus casillas para desestabilizar los discursos fijos, que emanarían de una u otra forma de poder. El ensayo *Formas breves*, con su estructura abierta y flexible, no se puede asimilar tal cual a unas normas, y parece encarnar el movimiento indeterminado de la escritura en busca de sus fuentes y razones de ser. Por una parte, al cuestionar a escritores de una tradición específica, Piglia busca situar su propio lugar de enunciación y adelanta su propia idea de la literatura y de la sociedad, y por otra parte materializa esta misma idea al jugar con distintas formas de discursos que toman rostro de "pequeños argumentos narrativos": diálogos, fragmentos autobiográficos, cuentos que ilustran sus grandes ideas críticas y, desde luego, su propia obra. Nathalie Losseau analiza algunos ejemplos concretos de este ejercicio de libertad y autoafirmación que nos ofrece Piglia en estos fragmentos críticos.

Luz Celestina Souto ejemplifica a través de *La rebelión de los niños* de la escritora uruguaya Cristina Peri Rossi el tema de la literatura como medio para recuperar las identidades escindidas, para indagar y dar un lugar en la historia a los desaparecidos y a quienes se les robó

el pasado. Así la investigación de Juan Urbano quita un velo de oscuridad a la historia española, del mismo modo, las acciones de Rolando y Laura, revelan la evidencia de la tragedia latinoamericana y, a la vez, los encomienda como guardianes de la memoria de sus padres. La rebelión de estos niños es la insurrección de un pueblo que no acepta el mandato de la amnesia, de un país que intenta formarse con los discursos omitidos, de una Nación que se configura a partir de las ausencias pero también a partir de la búsqueda de sus muertos y, sobre todo, de sus vivos.

Laura Helena Hatry analiza en su trabajo el reportaje de Gabriel García Márquez *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile*, el cual se publica inicialmente en prensa y luego recopilado en forma de libro. El reportaje versa sobre la realización de la película documental de Miguel Littín *Acta General de Chile*, que refleja las andanzas clandestinas —ya que Littín tenía prohibida la entrada a su país natal desde hacía 12 años— a las que se sometió durante el rodaje en Chile a principios de 1985 con el objetivo de filmar "la realidad de su país después de doce años de dictadura militar". Una vez concluido su viaje, se encuentra con García Márquez en Madrid y acepta "un interrogatorio agotador de casi una semana, cuya versión magnetofónica duraba dieciocho horas", con el fin de conservar la aventura detrás de la aventura que "corría el riesgo de quedarse inédita". El lector se halla preso del texto de García Márquez, a pesar de ser un reportaje, como si de una obra de ficción se tratase. Del mismo modo, el film de Littín no es un documental canónico sino que tiene un aliento de película real, gracias al uso de la palabra cinematográfica. Mediante estos lenguajes híbridos, ambos consiguen un distanciamiento de la doctrina común, contradicen las normas ideológicas del sistema que denuncian y transmiten al lector/espectador la necesidad de actuar en contra del régimen, visto desde el exilio. Asimismo, se establece un diálogo inusual entre cine y literatura, ya que no se trata de una adaptación convencional, sino a la inversa.

Estelle Gacon tiene por objeto estudiar cómo, en *Maluco, la novela de los descubridores* de Napoleón Baccino Ponce de León, se representa el descubrimiento de América. A través de la reescritura de la Historia, la novela ofrece un relato que contradice la versión oficial que los primeros conquistadores hacían llegar a la Península a través

de sus pretendidamente objetivas *Crónicas*. El narrador, un bufón que decidió embarcar con la tripulación que partía en busca de las islas del Maluco, se presenta él también como cronista, pero se aprecia que es un cronista que transgrede el protocolo de escritura dirigida al rey. Estelle Gacon también anota que el bufón se presenta sobretodo como hombre de carne y hueso, lejos de los mitificados y gloriosos conquistadores, un hombre que no duda en responsabilizar a la corona de los sufrimientos corporales y psicológicos padecidos durante el viaje, debidos a una naturaleza muchas veces hostil e incomprensible, que oscila entre el tópico de la abundancia y la caída de este mito. El relato del bufón deja igualmente entrever una denuncia de los abusos realizados sobre las poblaciones indígenas como los robos y las matanzas.

Andrés Suárez Rico se detiene en uno autores más emblemáticos y polémicos de su generación y de la historia de la literatura colombiana, Andrés Caicedo, quien, contrariando los preceptos literarios y estéticos del Realismo Mágico de los años 50 y 60, desmitifica y descentraliza los universos macondianos para dar un nuevo cauce y, así, realzar el espacio marginal de la ciudad. Allí se agolpan un sinnúmero de personajes que, bajo la estela del aturdimiento, la confusión y el desconcierto, dan cuenta de una sociedad en crisis en donde la violencia no se desarrolla explícitamente, sino que se adquiere una nueva morfología bajo el velo del sexo, el alcohol, las drogas y la música. En este microcosmos descentralizado Andrés Caicedo establece un arquetipo de adolescente *ad aeternum* que no le teme a la muerte sino que, por el contrario, se deleita con el juego macabro al que lo conducen sus excesos y extravíos en su simbiosis con ésta. A través de los desenfrenos de estos adolescentes seducidos con las posibilidades del ahora, Andrés Suárez instaura ciertos puntos de concreción sobre los postulados estéticos de Andrés Caicedo, desarrollados sobre el germen de sus novelas, cuentos y guiones cinematográficos, que se proyectan en toda una generación de los noventas. Los personajes de estos autores habitan en un mundo convulso en donde la violencia, el cine, el sexo, las drogas, la música se entrelazan para dar cabida a un nuevo panorama del hombre que no cree en el mañana y que se entrega desmedidamente a las quimeras del presente para sumergirse en el sinsentido patológico al que la exacerbación de sus sentidos lo transportan. Estos autores crean un universo paralelo en la urbe en el que predomi-

na la desesperanza, la inmediatez y la futilidad del ser. Cada uno de los elementos narrativos, puestos en marcha por esta generación, participa en la desvirtualización utópica del hombre en relación con las falsas seguridades que parecen desentrañarse en los cimientos de la ciudad.

Rafael López López analiza los personajes de *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño, los cuales se encuentran frente a una coyuntura desfavorable, la que nace de las dictaduras latinoamericanas, frente a la cual optan por exiliarse en Europa buscando una realidad que les sea favorable pero se encuentran en territorios que les son ajenos y a los que les cuesta incorporarse, permaneciendo su condición de metecos, de extranjeros que no consiguen integrarse en la nueva realidad que los excluye o margina. Para investigar esta perspectiva, Rafael López López toma como referencia los trabajos de Bolognese y de George Steiner, así como los de Ignacio Echeverría.

Enzo Carcano estudia la novela *La pasión de los nómades*, de la escritora argentina María Rosa Lojo. En consonancia con las nuevas tendencias literarias latinoamericanas, Lojo apela a la ficción para releer y desmitificar la historia oficial. Si bien la acción de *La pasión de los nómades* transcurre en un presente anclado en la década de los noventa del siglo XX, los personajes, históricos o legendarios, llegan desde el pasado para cuestionar no sólo el pasado, sino también ese presente, en una magistral muestra de diálogo de épocas. Por ello, aunque con ciertas peculiaridades propias, merced al espíritu crítico que la vertebra y a las técnicas empleadas para tal estructuración, *La pasión de los nómades* debe ser considerada como una pieza de lo que la crítica ha dado en llamar "Nueva novela histórica latinoamericana". Enzo Carcano argumenta que el hecho de que no sea una cabal reescritura del pasado impide catalogar la novela de tal modo; sin embargo, creemos que la recuperación y vivificación de personajes del pasado, y la reproducción, en el presente, de circunstancias pretéritas, todo ello con el afán de cuestionar la Historia oficial y su discurso, hacen de la novela de Lojo una novedosa NNHL.

Violeta Ros Ferrer examina *La esquina de mi corazón* del escritor chlieno Pedro Lemebel, que según estima Ros Ferrer transgrede los parámetros del canon en una doble dimensión. Por un lado, está el mero hecho de que enunciar el discurso desde la identidad travestida

subvierte en sí la lógica de la norma y, por extensión, del discurso del poder, lo cual está presente en todas y cada una de las crónicas. Por otro lado, está el hecho de que dicha subversión se manifiesta en la propia materialidad del lenguaje a través de un estilo que, en su desvío, desmantela la falsa ilusión de la unidimensionalidad del lenguaje. Así subvierte Pedro Lemebel los parámetros que establecen ese marco, esa norma, recalcando lo que Richards llamó los artificios de la representación. Esta doble subversión responde, en definitiva, a la voluntad de construcción de una identidad disidente, surgida y enunciada desde el margen, desde lo no nombrado, y que subraya, en su disidencia, ya no la voluntad, sino más bien la necesidad de formar parte de lo nombrado, de hacerse inteligible, de poder insertarse como identidad posible y reconocida, a través del reconocimiento del discurso que la constituye en el mismo eje de los demás discursos que articulan, si no la verdad, al menos una verdad reconocida como válida.

Asimismo, la obra de Pedro Lemebel es objeto de estudio de Silvia Hueso Fibla, en este caso, como ejemplo paradigmático de la manifestación de la estética camp en América Latina, su reciclaje de elementos de la cultura masiva, su intersección con la estética neobarroca y las particularidades de la teoría queer en el subcontinente. Estos campos teóricos confluyen en *Tengo miedo torero* (2000) dando lugar al complejo discurso de su protagonista, La Loca del Frente, cuyas continuas alusiones al bolero, la filmografía clásica de Hollywood y la construcción del sujeto femenino tradicional intersectan con un ambiguo posicionamiento político que, entroncando con la obra de Manuel Puig y de Senel Paz, dan una nueva vuelta de tuerca a los conflictos entre la politización y las sexualidades alternativas en el subcontinente.

Irene Rodríguez Cachón analiza la novela *Te di la vida entera* (1996) de la escritora cubana Zoé Valdés, una novela rebosante de humor ácido y erotismo, que retrata sesenta años de la vida de una mujer cubana, Cuca, la Niña Cuca, que con poco más de dieciséis años llega a La Habana prerrevolucionaria; una Habana que en unos pocos años cambiará radicalmente con la llegada de la Revolución castrista. El trasfondo histórico es la Cuba de la segunda mitad del siglo XX, desde la Revolución de 1959 hasta la vejez de la protagonista en los años 90. Con esta historia, la escritora disidente cubana Zoé

Valdés evoca y mitifica La Habana prerrevolucionaria, que conoce a través de la memoria de las mujeres de su familia, fundamentalmente, de su madre. Así, su mirada se proyecta siempre desde la perspectiva femenina. La Habana es, por tanto, el espacio definidor del destino de la protagonista Cuca Martínez, que con la llegada de la Revolución cambiará radicalmente su vida. *Te di la vida entera* se puede definir como una bildungsroman o 'novela de formación' ya que muestra el desarrollo físico, moral, psicológico y social de un personaje, en este caso de Cuca Martínez, desde su infancia hasta su madurez

Mónica Trujillo Acosta centra su estudio en El Techo de la Ballena, grupo artístico y ecléctico con una función popular clara: la sublevación de todo lo establecido, la subversión de los valores y preceptos que el arte venía arrastrando, así como el alzamiento en pos de una libertad políticamente truncada. En un garaje clandestino de la Caracas de 1962 un joven aficionado a la pintura expone unas reveladoras obras. El absoluto de la atracción por la muerte y la necrofilia encuentran cobijo en un ambiente similar al de un matadero plagado de tripas, mortajas, untos y fragmentos de animales muertos y putrefactos en un profundo estado de descomposición. Así nace El Techo de la Ballena. Trujillo destaca en su trabajo la idea de la utilización del arte como medio para llamar la atención se requiere hoy más que nunca. Con un inicio dadaísta y surrealizante, lo que se sucede tras la agitación de la Necrofilia es el asentamiento de su poética de una manera virtuosa. Al igual que una ballena, en El Techo florecerá una capacidad de desarrollo autónomo e independiente del resto de movimientos coetáneos que derivará, más tarde, en un grito desgarrado y provocador.

Constance Boissier estudia *El secreto y las voces* de Carlos Gamerro (2002) en el que se observa la puesta en escena de una búsqueda de la verdad sobre los acontecimientos políticos recientes. Boissier se detiene en tratar tres aspectos: primero, una disonancia y discordancia entre las voces mismas que hace imposible la elaboración de una sola versión de los hechos. Al mismo tiempo, estos relatos en los que se expresa el pueblo en su totalidad también representan una ruptura con los relatos tradicionales que hablan de la dictadura, ya que superan la focalización sobre la relación preso político/oficiales al mando. Y por fin, la reflexión suscitada por esta ficcionalización de la responsabili-

dad colectiva argentina diside con el deber de memoria llevado a cabo por las autoridades en Argentina.

Edith Mora Ordóñez analiza *La espiral* (2008), película del mexicano Jorge Pérez Solano, que narra el regreso de los inmigrantes a la tierra de origen, visualizando diferentes escenarios claves de significación de la llegada y del reencuentro con el lugar de partida, para revelar la fragmentación del espacio material y simbólico del hogar, que rasga principalmente el interior de los personajes en el reconocimiento de los lazos afectivos y sobre todo de las identidades. Entre los motivos del relato literario y fílmico sobre la frontera de México–Estados Unidos, además del más común, representado por el viaje cuyo destino es el Norte donde se aloja el "sueño americano", se halla la travesía posterior en dirección opuesta: la vuelta de los inmigrantes a casa. Mora Ordóñez realiza una lectura e interpretación sobre dicho texto cinematográfico, acerca de ese viaje mítico del retorno, desde el enfoque de los estudios culturales y algunas perspectivas de la teoría literaria. El estudio de Edith Mora se centra en el espacio —ámbito que vincula a pueblo y tradición con el individuo–, específicamente en la transformación que sufre desde la ida de los inmigrantes hasta el momento de su vuelta.

El trabajo de Lucia Ludeña Aranda se centra en el grupo literario creado en 1987 diez por jóvenes narradores argentinos al que ponen por nombre "Shangai". Eligen este nombre mirando a la ciudad de Shangai como lugar completamente opuesto a Buenos Aires, por consiguiente, un símbolo de lo que pretenden hacer con su literatura: apartarse de toda una tradición literaria teñida de color local, sin que por ello sus creaciones sean menos argentinas. Esta ausencia de "color local" se traduce en extrañamiento, que es la primera estrategia que define la narrativa de estos años. Sin embargo, este extrañamiento no es otra cosa que una forma de nacionalismo; porque, aunque algunos de ellos ambientan sus obras en lugares lejanos a Argentina, "exotizan" de tal forma estos lugares que son reconocibles por el propio lector argentino, pues pertenecen a su imaginario común de lo diverso. Un buen ejemplo es la novela de Daniel Guebel, *La Perla del Emperador*, cuya Malasia nunca sería reconocida por un malayo, pero sí por un argentino. Al pretender hacer la parodia de un grupo literario, los miembros de "Shangai" consiguen llamar la atención de los medios y

abrir un debate sobre la implicación que debe tener la literatura en todo lo acaecido durante la dictadura y sobre la necesidad de una literatura nacionalista.

Por último, Salvador J. Tamayo examina la obra de uno de los más recientes novelistas mexicanos, Andrés Fadanelli, fundador de la revista y editorial *MOHO*. Su capítulo reflexiona sobre el concepto de ciudad moderna a partir de la novela de Fadanelli *Hotel D.F.* donde la Ciudad de México se presenta, en palabras de Tamayo Chica, haciendo las veces de tumba y de diván, de purgatorio de alquitrán y nicotina.

Como se puede comprobar, la suma de estas investigaciones abren puertas a futuros estudios sobre la literatura hispanoamericana que es todavía hoy un campo en permanente construcción para la crítica y aficionados a las buenas letras del lado de acá.

Capítulo I

José Donoso: Jardines y exilio

María Teresa González de Garay, Universidad de La Rioja

¿Por qué titular "Jardines y exilio" un breve ensayo para reflexionar sobre la literatura de José Donoso? Podríamos haber seleccionado otras muchas cosas, dada la obra tan variada y rica en matices que el autor nos ha legado. La muerte, el caos, la vejez y lo monstruoso merecerían ser el centro de atención con ocasión de libros tan emblemáticos como *El obsceno pájaro de la noche*, que le lanzó al reconocimiento de los lectores (y de los editores y críticos) como miembro destacado del *Boom* latinoamericano (junto a Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Manuel Puig, Ernesto Sábato, Juan Carlos Onetti, Roa Bastos, Monterroso, ecc.) y que le dio premios y satisfacciones [1].

El obsceno pájaro de la noche se considera la mejor novela del escritor. Su escritura no es convencional, está influida por las nuevas

[1] Donoso, nació en Santiago de Chile, en 1924 y murió en la misma ciudad en diciembre de 1996. Estudió en la Universidad de Chile y en Princeton, Estados Unidos. Entre 1967 y 1981 vivió en España, donde escribió algunas de sus novelas más importantes y se consolidó como una figura central del *Boom* latinoamericano. Entre otras distinciones, obtuvo el Premio Nacional de Literatura en Chile, el Premio de la Crítica en España y el Premio Roger Caillois en Francia. En 1995 fue condecorado con la Gran Cruz del Mérito Civil, otorgada por el Consejo de Ministros de España. Tras su regreso a Chile en 1981, dirigió un taller literario que influyó mucho en el desarrollo de la "nueva narrativa chilena". José Donoso Yánez, profesor, periodista y escritor, formó parte del llamado "boom latinoamericano" durante los años 60 y 70 del siglo pasado, junto a Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar y Carlos Fuentes Donoso ganó el Premio Nacional de Literatura en 1990.

técnicas narrativas de finales del siglo XIX y por las de la vanguardia y la modernidad (W. Faulkner, Marcel Proust, Henry James, James Joyce, D. H. Lawrence, John Dos Passos, Kafka, Virginia Wolf, hasta Valle–Inclán, ecc). Se dice que tras la publicación de *El obsceno pájaro de la noche* hay un antes y un después en la narrativa chilena, en la que ha predominado frecuentemente la escritura realista. Lo analiza Miguel Ángel Náter en su monografía *José Donoso: entre la Esfinge y la Quimera*, donde escribe sobre la:

> similitud entre la renovación modernista y la del *Boom* en relación con lo español. Para ambos grupos es necesario mirar a Francia e Inglaterra para superar lo que viene desde España. El planteamiento de Donoso acerca del producto del exilio en un escritor resulta muy curioso. Sobre la base de la experiencia de James Joyce y Henry James, Donoso plantea la irrupción de un lenguaje que rehúye el español cotidiano y hasta académico, como les sucedió al escritor irlandés y al novelista norteamericano. [2]

En ocasiones al *Obsceno pájaro de la noche* se la define como un caos. Con palabras de María Jesús Blanche: «éste determinará desde el (des)orden de los acontecimientos, la veracidad de cada uno de ellos, el rol que cada personaje cumple dentro de las historias, hasta el estilo de la narración». [3] *El obsceno pájaro de la noche* salta sobre los procedimientos convencionales de la narración y desordena tiempos y espacios, deforma personajes o confunde voces creando un mundo muy personal y obsesivo, estableciendo relaciones profundas, oblicuas y simbólicas entre todos sus componentes e historias.

> Lo *obsceno*, que etimológicamente significa *fuera de escena*, es parte primordial de la narración (de ahí el nombre de la novela). La historia que nos cuenta el Mudito, narrador principal, muestra el reverso de la vida de sus patrones; es decir, todo lo que ellos —don Jerónimo de Azcoitia y doña Inés— quisieron ocultar: sus mayores secretos, frustraciones y fracasos. Así, todo lo que es *sacado de escena* por los patrones, pasa a un primer plano en esta historia. Pero en este primer plano, las historias se confunden en la oscuridad de las habitaciones de la Casa de la Encarnación de la Chimba. Los espacios ac-

---

[2] MIGUEL ÁNGEL NÁTER, *José Donoso: entre la Esfinge y la Quimera*, Editorial Cuarto Propio, Chile 2007, p. 139. ID., *El obsceno pájaro de la noche,* Seix–Barral, Barcelona, 1970. ID., *Casa de campo*, Seix–Barral, Barcelona 1978.

[3] MARÍA JESÚS BLACHE SEPÚLVEDA, "Reseña de *El obsceno pájaro de la noche*". Disponible en: http://www.loqueleimos.com/2010/el–obsceno–pajaro–de–la–noche–jose.html.

> túan como una proyección de las identidades reprimidas de los personajes. Son lugares cerrados, que dentro de sí, contienen espacios igualmente cerrados y son los encargados de albergar a seres reprimidos, con identidades difusas. [4]

Estamos, pues, con *El obsceno pájaro de la noche* (1970), muy alejados de los espacios abiertos, hermosos, amables, liberadores o hipnóticos, siempre propicios a la evasión, a la imaginación o al recuerdo y a la nostalgia, que nos proponemos analizar brevemente en la novela de Donoso: los jardines.

La crítica ha señalado la importancia en la narrativa de José Donoso de las casas (espacios cerrados como los de *Casa de campo, El domingo, La desesperanza* o *El jardín de al lado*). Y es verdad. Las casas son un elemento fundamental, el mundo donde los personajes viven, interactúan y evolucionan: espacios autónomos, construidos y estructurados, pero también son lugares de espíritu. Claro que las casas tienen ventanas y éstas pueden abrirse a los jardines y al campo. O a la fealdad y al agobio. La casa familiar chilena (donde vivió Donoso su infancia y juventud) tuvo un jardín que ha dejado profunda huella en el escritor, así como en la novela en la que nos vamos a centrar, *El jardín de al lado*. Nos informa Pilar Donoso, la hija del autor, sobre la necesidad que su padre tenía de poseer un jardín propio:

> La naturaleza, las plantas, se proyectan —por ejemplo— en los mitos, ciclos y naturaleza mágica de las plantaciones de gramíneas en *La casa de campo*, una de sus novelas más logradas y ambiciosas [5]. Esas gramíneas ("colas de zorro") las plantó el propio Donoso en el "famoso" jardín colgante de su casa rural en el pueblo de Calaceite, donde restauró una vieja casa en ruinas del siglo XVII y donde se retiró unos años a escribir de manera intensa y concentrada (no la vendió nunca). En sus diarios justifica la compra y restauración de la casa de Calaceite (años 1971 a 1974) por la paz, silencio y belleza del

---

[4] *Ibid*. «Son muchos más los aspectos que se pueden destacar de esta novela. Sin embargo, con estos pocos ejemplos quise presentar —y ojala incentivar la lectura— de una obra esencial dentro de la narrativa chilena». Una prueba de que Chile no es sólo un "país de poetas", sino también de grandes novelistas, entre los que está José Donoso.

[5] *Gramíneas*, nombre común de una extensa familia de plantas con flor, la más importante del mundo desde los puntos de vista económico y ecológico. La familia contiene más de 635 géneros y en torno a 9.000 especies, y es la cuarta más extensa después de fabáceas, orquidáceas y compuestas. Todos los cereales cultivados del mundo son gramíneas; por tanto, la importancia económica de la familia es enorme.

> paisaje y por su jardín, aunque fuera pequeño. Quería tener una casa y un jardín porque, escribe en sus diarios, "una vida sin jardín no vale la pena". [6]

Sin duda, los jardines de la realidad van a materializarse de diversos modos en sus universos narrativos, como veremos un poco más adelante.

Otro tema de gran interés hubiera sido analizar *El lugar sin límites*, esa narración de muy moderada extensión (para lo que se estilaba en los autores del *Boom*, que querían hacer la novela total sin importarles su extensión desmesurada: caso de *Terra Nostra* o *Cristóbal Neonato* de Carlos Fuentes, *Palinuro de México* de Fernando del Paso, *Cien años de soledad* de García Márquez, *Rayuela* de Julio Cortázar, *Sobre héroes y tumbas* de Ernesto Sábato o *Conversación en la catedral* y *La guerra del fin del mundo* de Mario Vargas Llosa, por citar solo alguna de ellas), pero de tanta intensidad, simbolismo y audacia que es considerada ya un clásico de la literatura chilena contemporánea en sus máscaras travestidas más feroces (hay una muy buena edición en Letras Hispánicas de Cátedra, de Selena Millares) [7].

Pero entre muchas posibilidades tentadoras, seleccioné una que me interesaba especialmente y que era muy importante para el autor, como acabamos de comprobar, la de los jardines. Los jardines —urbanos o rurales— ligando a su aroma la nostalgia por los espacios perdidos y los tenores del tiempo recobrado, quedaron enlazados así en el título con los temas del exilio. Y es que también están enredados inexorablemente en las narraciones del autor. Jardín perdido, jardín del que se ha sido expulsado, jardines lejanos, y exilios. También jardines evocados, recordados, recobrados en la memoria del desterrado y en los hipotéticos o reales o imposibles regresos. Y luego están los jardines secretos, como los del "perseguidor" (recordemos aquí a nuestro querido Julio Cortázar, otro ejemplo de escritor descentrado, desterritorializado y amante de jardines propios y ajenos), que, como interpreta muy sagazmente Pilar, son «su metáfora para la escritura, nunca totalmente realizada, nunca totalmente perfecta, nunca accesible, que mantiene su unidad como "objeto" fuera de uno mismo, de la propia psicología, y es un 'todo ajeno' que lo deja a él mismo como un mar-

---

[6] PILAR DONOSO*, Correr el tupido velo,* Alfaguara, Madrid 2010*,* pp. 106–107.
[7] JOSÉ DONOSO*, El lugar sin límites,* ed. de SELENA MILLARES, Cátedra, Madrid 1999.

ginal.» [8]

Jardines en los que trabajó intensamente Donoso, sufriendo y gozando, con el pensamiento y con la máquina de escribir. Toda su vida de escritor (o sea, la mayor parte de ella, porque su vocación y ser de escritor están fuera de toda duda desde que era pequeño) estuvo girando en torno a los proyectos y tramas y estructuras de estos jardines secretos que se le resistían y que tenía que cultivar con tanto sufrimiento como gozo.

La novela en la que el jardín se carga de mayores y más profundos significados es *El jardín de al lado*, publicada en 1981 por Seix–Barral, en plena eclosión y triunfo de los autores del *Boom*. Aunque Donoso, siempre poco propicio a hablar de esta novela, en una de las entrevistas que le hicieron cuando se editó, afirmó que no creía en la existencia de una literatura latinoamericana y que sólo veía escritores concretos y una influencia enorme de éstos sobre la literatura norteamericana. Precisamente en 1973 había publicado su peculiar y recomendable *Historia personal del Boom* [9].

En *El jardín de al lado*, de carácter realista y psicológico, encontramos un lenguaje preciso, minucioso y transparente que narra la evolución, con sus crisis y reconciliaciones, de una pareja de exiliados chilenos, de unos 50 años, residentes en España tras el golpe de Estado de Pinochet. Se analiza en esta novela también —con ironía y humor— el fenómeno del *Boom*, con unos personajes inolvidables (el alter ego de Carmen Balcells y el inventado Marcelo Chiriboga, autor ecuatoriano de culto y *alter ego* ficticio del autor) entremezclados con

[8] PILAR DONOSO*, Correr el tupido velo, op. cit.*, pp. 354–355. Pilar Donoso, madre de tres niños, publicó la biografía de su progenitor tras pasar varios años estudiando y seleccionando los diarios íntimos de su padre. Entre los textos del archivo de José Donoso parece que había fragmentos de un proyecto de novela sobre una hija que descubre los diarios personales de su padre y se suicida después de leerlos, a los 44 años, así que Pilar Donoso quiso hacer realidad ese proyecto inacabado de su padre bajo una presión enfermiza que acabó con ella. «El mundo literario chileno se ha despertado conmovido por la muerte anticipada de María del Pilar Donoso Serrano, de 44 años de edad, hija del connotado escritor chileno José Donoso. El cuerpo de la mujer fue encontrado sin vida tendido en la cama de su apartamento santiaguino», JORGE BARRENO*,* "La muerte de la hija del escritor José Donoso conmociona al mundo literario chileno"*,* en «El Mundo». Disponible en: http://www.elmundo.es/america/2011/11/16/noticias/1321479600.html

[9] JOSÉ DONOSO, *El jardín de al lado*, Seix–Barral, Barcelona 1981. ID., *Historia personal del Boom*, Seix–Barral, Barcelona 1983 (1972).

escritores reales como Carlos Fuentes o Gabriel García Márquez.

La novela se editó con una cubierta muy interesante y expresiva (téngase siempre en cuenta la importancia de los paratextos en Donoso) diseñada por él mismo, como muy buen aficionado y entendido en arte (experto exquisito en lenguajes icónicos: cine, pintura, moda, decoración, ecc.). En ella aparecen dos rostros (un hombre y una mujer) velados por pañuelos blancos —casi todo el cuadro "Los amantes" de René de Magritte— sobre un fondo de página en blanco con líneas separadas de texto mecanografiado. El fondo de los rostros tapados es el de la naturaleza, un verde paisaje, un parque o un jardín [10].

Como en toda la narrativa de Donoso, hallamos en esta novela su cuota de pesadilla, horror y tortura psicológica, de las que se salva el lector, un poco a trompicones y asombrado al terminar la lectura, en una pirueta narrativa algo irónica y provocadora y en la que los roles "femeninos/masculinos" quedan invertidos. La mujer del escritor será al fin la que escriba y publique la novela de éxito que él no fue capaz de conseguir [11]. El exilio es la condición de fondo sobre la que se construyen los personajes protagonistas, un exilio impuesto aunque también voluntario. Un exilio que es usado como una lábil máscara que oculta el rostro de la pareja, como en la cubierta del cuadro. ¿Qué

---

[10] RENÉ FRANÇOIS GHISLAIN MAGRITTE, (21 de Noviembre de 1898, Lessines, Bélgica–15 de Agosto de 1967, Bruselas, Bélgica). Vivió una infancia itinerante, debido a los diversos traslados de su familia a regiones del territorio belga. Hijo de un sastre y una modista, su madre se suicidó en 1912 arrojándose al río, hecho que se ve reflejado en algunas de sus obras hasta el final de los años 20. En *Los Amantes* (1928), las figuras aparecen con las cabezas cubiertas de tela, rememorando la imagen de su madre, rescatada del agua con su camisa tapándole la cara.

[11] EDUARDO BARRAZA JARA, "El discurso paratextual en *El jardín de al lado*, de José Donoso," en «Revista Chilena de Literatura», n. 46, 1995, pp. 139–145. Disponible en: http://www.jstor.org/stable/40356807. Escribe Eduardo Barraza Jara: «El autor propone hacer una lectura de la novela de Donoso que sobrepase la interpretación ligada exclusivamente a la situación del exilio, generalizada en la crítica. Para ello examina los aspectos de la novela que proponen una legibilidad diferente, centrada en el problema estético de la representación de experiencias individuales y colectivas, junto con el análisis de la condición de desarraigo: la dedicatoria, los epígrafes, la clausura y la emisión del texto en cuanto a escritura. Destaca la presencia de una doble escritura (masculina y femenina), que se relaciona con los roles sexuales de los personajes y el status textual de la novela, y el triunfo del tono menor y cotidiano de la escritura femenina sobre el tono mayor de la frustrada escritura masculina de la *novela del Golpe*», en "Las Dos Escrituras en *El Jardín de al Lado*, de José Donoso", en «Estudios filológicos», n. 25, 1990, pp. 131–141.

hay debajo del velo blanco? ¿Qué oculta esa máscara y qué paisaje no deja ver a los rostros ocultos? El hombre y la mujer están así aislados, fragmentados, vulnerables, aunque muy juntos y unidos en un mismo escenario de voluntaria y parcial invisibilidad, de ceguera compartida.

Volveremos más adelante al tema del exilio, la desconexión y el dolor, pero ahora me importa señalar que el exilio es también para el narrador de la novela (y para el autor, por lo que sabemos de él en sus *Diarios*) un espacio abierto y estimulante (favorable en parte), un lugar en el que poder usar múltiples, diferentes, renovadas máscaras. El lugar que está ajeno, lejos, fuera de los gustos y las exigencias locales, de las señas de identidad conocidas y archiconocidas, de lo familiar hasta la extenuación y el aburrimiento, de lo transitado —querido y odiado— mil veces. El exilio es ese extranjero lugar desde donde el escritor puede escapar del compromiso colectivo y ser un individuo que se reinventa, un vagabundo sin identidad, un *clochard*, un peregrino errante, voluntario y en marcha. El escritor de *El jardín de al lado*, Julio, cree que en Chile, cuyo régimen político dictatorial le horroriza (pero que queda velado y como en un plano muy escondido):

> no aceptan que persona sea sinónimo de 'máscara' y por eso no desea volver. Su madre está muriendo y él justifica su ausencia por miedos personales, pero también por motivos sociales, artísticos y políticos: "una de mis tantas máscaras que aquí (en Europa) puedo cambiar libremente y que allá no podré cambiar a mi gusto por ser clasificable en seguida por mi atuendo, por mi léxico, por mi acento, por mis maneras y preferencias, no, allá no podré elegir quién soy, ni qué, como aquí en Europa, pues, mamá, donde tengo que pagar por el lujo de ser libre con la moneda de no pertenecer a nada, con la soledad aterrorizante y estupenda de que a nadie le interese clasificarme, extraño en todas partes, en asados a la argentina, en pasteles de choclo a la chilena, en anticuchos a la peruana, en paellas a la valenciana, aunque invitado a todo…, por eso, y porque me da miedo su fin, mamá, por eso no voy a cerrarle los ojos. [12]

Algo parecido debían sentir Oliveira y la Maga en la *Rayuela* de Cortázar con su fascinación por la lunática *clochard* de París, Emmanuel. París y su dédalo de calles, encuentros y desencuentros, como lugar para reinventarse constantemente en un juego sin final y sin

---

[12] José Donoso, *El jardín de al lado,* cit., p. 74.

condicionantes. Incluso Talita y Traveler, la pareja amiga de Oliveira, que nunca había viajado fuera de Buenos Aires y Montevideo, en su sedentarismo físico, admiran y anhelan al vagabundo y al artista circense y nómada. Y desearían probar nuevas máscaras (lo que hacen jugando desde su sillón a modificar el "cementerio de las palabras" y leyendo mapas, libros de viajes y enciclopedias e incluso trabajando en un psiquiátrico donde las identidades de los enfermos están totalmente dislocadas y en constante reinvención) [13]. Y este aspecto es uno de los más interesantes y originales de la novela de Donoso. Vemos un exilio que frustra pero libera. Que cierra para abrir. Encontramos nuevos jardines que fascinan y reconcilian. Nuevos espacios sobre los que edificar una identidad recién nacida, un yo en permanente búsqueda y desdoblamiento, como analiza brevemente Chrystian Zegarra en su artículo "Identidades usurpadas y máscaras mutables en *El jardín de al lado* de José Donoso"[14].

Según Carlos Morand esta novela representa una excepción en la narrativa de José Donoso, acostumbrada a mostrar mundos cerrados, nocturnos, poblados de monstruos y desechos humanos:

> Con *El jardín de al lado*, la novela donosiana parece abandonar aquellas características para emprender, tanto en temas como en procedimientos literarios, un rumbo diferente. Con un lenguaje directo y situando el relato en un ámbito cotidiano, aborda aquí motivos que pertenecen a lo ordinario e inmediato: el del exilio, el del escritor latinoamericano —un chileno en este caso— que lucha a brazo partido para obtener un lugar en las editoriales españolas, el del compromiso político o de la toma de posición frente a la realidad que le imponen ciertas dictaduras, y el de la crisis en la relación de pareja al cabo de muchos años de matrimonio. [15]

Efectivamente, en esta novela José Donoso parece basarse directamente en su propia biografía (podremos encontrar muchos otros elementos biográficos en las demás novelas del autor, de la misma mane-

---

[13] JULIO CORTÁZAR, *Rayuela,* ed. de ANDRÉS AMORÓS, Cátedra. Madrid 1994.

[14] CHRYSTIAN ZEGARRA en su artículo "Identidades usurpadas y máscaras mutables en *El jardín de al lado* de José Donoso" en «Crítica.cl», 2 de abril de 2005. Disponible en: http://critica.cl /literatura/identidades–usurpadas–y–mascaras–mutables–en–el–jardin–de–al–lado–de–jose–donoso.

[15] CARLOS MORAND, "*El jardín de al lado*. El oficio del novelista", en «Ercilla», n. 2401, 5 de agosto de 1981, pp. 45–47.

ra que nos ocurre en el caso de la narrativa de Vargas Llosa o en la de Bryce Echenique, entre otros), en sus problemas matrimoniales, sexuales, políticos, sociales, paternales y profesionales (como escritor) y en su posición de extranjero en España. En ella se refiere a varios exilios latinoamericanos a través de los personajes secundarios, amigos y conocidos de Sitges y Madrid. *El jardín de al lado* es casi una biografía novelada del autor. José Donoso quiere bucear en la desafección y el distanciamiento que llegó a tener con su país en esos años "españoles", intentando a la vez aclarar y comprender la situación política y social en la que viven sus amigos, familiares y colegas (tanto fuera como dentro de Chile). También quiere pensar en el futuro, hacerlo avanzar. Pero tiene que luchar con la incertidumbre entre permanecer ajeno y libre o regresar; olvidar a distancia a su madre moribunda o volver a despedirse de ella; desentrañar los motivos y anhelos que exigen y hacen posible el regreso a la patria natal o elegir una huída final y desperada hacia lo nuevo en Marruecos…

Reflexiona así de sustanciosamente el narrador–protagonista de *El jardín de al lado,* convirtiéndose en el paradigma del exiliado derrotado y ninguneado en un siglo de movimientos masivos de población (algo parecido les pudo pasar a los exiliados de la Guerra Civil española enfrentados a los numerosos exilios europeos provocados por la Segunda Guerra Mundial):

> Al llegar a Sitges, siete años antes, a raíz del Once, los chilenos fuimos los héroes indiscutidos, los más respetados testimonios de la injusticia, los protagonistas absolutos en el vasto escenario de una tragedia que incumbía al mundo entero. Pero pronto llegaron otros exiliados, los variopintos argentinos, ideológicamente contradictorios pero inteligentes y preparadísimos, y los trágicos uruguayos que huían en bandadas dejando su país desierto, y los brasileños, y los centroamericanos, todos, como nosotros, huyendo algunos perseguidos, la mayoría en exilio voluntario porque ahora resultaba imposible vivir allá si uno quería seguir siendo quien era, definido por las ideas y el sentir que lo identificaban. Pero fueron pasando los años y muriendo las causas y las esperanzas: el olvido adquirió el carácter de bien necesario para sobrevivir. Crecieron nuestros hijos con problemas de identidad […] de padres separados […] de familias deshechas, de ideologías reexaminadas, de desilusión general, de dispersión, de derrota, pese a algunos gallardos esfuerzos que agitaban sólo durante un segundo a quienes tenían la fuerza para ayudarnos. Se hicieron adolescentes nuestros hijos con problemas lingüísticos, hablando idiomas extraños, o un español distinto al nuestro, con acento catalán o ma-

> drileño o parisino […] todo esto formaba un enjambre de zumbido enloquecedor como una nube agresiva que ahora hacía muy difícil oír con claridad los motivos por los cuales uno se vino y después permaneció donde estaba…[16]

La trama, la historia, el argumento de la novela, como queramos llamar a las cosas que pasan, puede resumirse así: Julio Méndez, escritor chileno exiliado en Sitges durante la dictadura de Pinochet [17], viaja a Madrid con su mujer (Gloria) a pasar la temporada de verano en el piso de lujo que su amigo Pancho Salvatierra generosamente les ha prestado. Pancho es un exiliado chileno que ha triunfado en el mundo como pintor y es rico y famoso. Aunque se siente bien en Europa, de vez en cuando le entra la necesidad de hablar con sus amigos exiliados para recordar y evocar personas y paisajes de Chile que sólo sus amigos íntimos chilenos conocen y comprenden. A pesar de sus triunfos artísticos, sociales y económicos, su personaje encarna excelentemente la inexorable soledad del expatriado, la corrosiva mordedura que produce la intermitente nostalgia de lo perdido.

El matrimonio (que lleva una existencia pobre y sórdida en un piso asfixiante en Sitges, junto a unas amistades que les cansan) tiene la oportunidad de cambiar una existencia resignada y mediocre por algo

---

[16] JOSÉ DONOSO, *El jardín de al lado*, cit., pp. 32–33.

[17] AUGUSTO JOSÉ RAMÓN PINOCHET UGARTE (Valparaíso, 1915–Santiago de Chile, 2006), militar chileno que encabezó la dictadura existente en Chile entre los años 1973 y 1990. Asumió en 1973 el cargo de comandante en jefe del Ejército. El 11 de septiembre de ese año, dirigió un golpe de Estado que derrocó al gobierno de Salvador Allende. Desde ese momento, Pinochet asumió el gobierno del país, primero bajo el cargo de presidente de la Junta Militar de Gobierno (que ocupó hasta 1981), al que se sumó el título de jefe supremo de la Nación el 27 de junio de 1974, que le confería el poder ejecutivo. El 16 de diciembre del mismo año asumió el cargo de presidente de la República, que sería ratificado al promulgarse la Constitución de 1980. Su gobierno terminaría tras la derrota en el Plebiscito Nacional de 1988 y su sustitución por Patricio Aylwin en 1990. Pinochet se mantendría como comandante en jefe del Ejército hasta el 10 de marzo de 1998, y al día siguiente asumiría el cargo de senador vitalicio, que ejercería efectivamente por un par de meses. La dictadura de Pinochet ha sido ampliamente criticada tanto en el país como en el resto del mundo por las graves y diversas violaciones a los derechos humanos cometidas en el período denominado como Régimen Militar, por lo que Pinochet debió enfrentar diversos juicios hasta la fecha de su muerte (importante fue en este proceso el juez español Garzón). Sus simpatizantes, por otra parte, lo califican como el héroe que salvó al país del régimen comunista que pretendía instaurar Salvador Allende en el país con el respaldo de la dictadura Cubana y la Unión Soviética, así como de una eventual guerra civil. Disponible en: http://es.wikipedia.org/wiki/Augusto _Pinochet.

así como una nueva aventura madrileña. Se instalan en el piso del amigo, que está en uno de los mejores barrios de la ciudad, en la calle de Salamanca y vecino de un palacete de propiedad del duque de Andía (el conde de Romanones en la realidad). El palacio posee un maravilloso jardín que se contempla en toda su extensión desde los amplios ventanales del piso.

Mientras Julio decide trabajar en su novela de manera sistemática, liberado del calor y suciedad agobiantes de Sitges, el jardín de al lado atrapa su interés y le fascina (por la belleza de sus árboles, fuentes y plantas y por la juventud, elegancia y erotismo de los personajes que allí se mueven, ya en traje de baño junto a la piscina existente, ya desnudos, ya en traje de etiqueta a la hora de las cenas y de las grandes fiestas).

Julio se enamora platónicamente de la rubia dueña de casa, a quien ha descubierto besándose en ese jardín con un hombre que no es su esposo. Las referencias estéticas son constantes, a la luz de la naturaleza, reflejada en árboles, césped y flores, a la música de los pájaros y del agua y a la pintura de Gustav Klimt, a cuyas mujeres doradas le recuerda la joven y bella duquesa que aparece y desaparece caprichosamente de la mirada del novelista convertido en *voyeur* (repite una forma de llamarla metonímica: la mujer de la cascada de oro bebe vino, la campana de oro juega con los niños, la cascada dorada pasea, mira, besa, ríe, ecc.). [18]

El jardín de estos aristocráticos vecinos va a ser el detonante de la recuperación del jardín de su casa natal, el jardín de la casa de su madre que está moribunda y anoréxica en Santiago de Chile. El jardín de al lado transforma la angustia del escritor en pausa, reflexión y con-

---

[18] GUSTAV KLIMT (14 de julio, 1862–6 de febrero, 1918) fue un pintor simbolista austríaco, y uno de los más ilustres representantes del movimiento modernista. «Klimt pintó lienzos y murales con un estilo personal muy ornamentado, que también manifestó a través de objetos de artesanía [...]. Intelectualmente afín a cierto ideario romántico, Klimt encontró en el desnudo femenino una de sus más recurrentes fuentes de inspiración. Sus obras están dotadas de una intensa energía sensual, reflejada con especial claridad en sus numerosos apuntes y esbozos a lápiz, en cierto modo herederos de la tradición de dibujos eróticos de Rodin e Ingres. Klimt se convirtió en un personaje muy notable en la alta sociedad vienesa, y estuvo relacionado de un modo u otro con los más notables círculos intelectuales del momento, en una época en la que Viena estaba dejando de ser la capital mundial del arte». Disponible en .http://es.wikipedia.org/wiki/Gustav_Klimt.

templación y actúa, de algún modo, como un sedante y como una cápsula del tiempo. Recobra el pasado en el presente, un espacio en el otro, borrando el océano Atlántico, como Juan Ramón Jiménez, en su exilio de Puerto Rico y en sus viajes por Nueva York, oía los ladridos de los perros de Moguer en los de Miami, o el agua del río de su pueblo en las aguas del río Hudson [19]. El aire, la luz, los perros de las ciudades americanas eran los mismos que los de Sevilla y los de Madrid, porque lo vivido se lleva siempre dentro y aflora cuando se le deja ser y estar.

Así se cumple lo que el propio Donoso dijo de la novela contemporánea, que en su mayor parte, según él, trataba de «la recuperación desde el extranjero de los espacios nativos.» [20]

En la novela de *El jardín de al lado*, simultáneamente, su mujer, Gloria, también vive las frustraciones propias del exilio y de su condición femenina. La mujer funciona de manera subalterna y secundaria al escritor, destinada al hogar, a ayudar y animar a su marido en la escritura, a embellecer al matrimonio en su vida social poco intensa, aunque menos intensa es aún su vida sexual. Aparecen en el relato suficientemente apuntados los impulsos homosexuales de Julio, a los que no se deja arrastrar del todo hasta el viaje a Marruecos. Esta homosexualidad es experimentada en secreto y con zozobra, a la que se añaden otras preocupaciones y disgustos, como la distancia que los separa de su hijo Pato (que ahora se llama Patrick, elaborando una identidad propia, alejada del exilio heredado, que le permita respirar una atmósfera diferente a la de sus padres). Pato está en Marruecos y es homosexual o mejor, bisexual, el asunto queda un tanto ambiguo. Pero lo que sí es claro es el enorme abismo generacional que se produce en la manera de afrontar los temas del exilio, el patriotismo, los compromisos políticos y la extranjería, así como las máscaras adoptadas para funcionar en las sociedades de acogida, que para la segunda generación se han convertido en las propias (las primeras y únicas, por tanto). Tanto Pato como su amigo Bijou se sienten más franceses y españoles que otra cosa y todo lo de Chile les parece cutre, obsoleto,

[19] JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, *Espacio*, ed. de AURORA DE ALBORNOZ, Editora Nacional, Madrid 1984, pp. 612–614.

[20] PILAR DONOSO, *Correr tupido velo*, cit., p. 252.

irrecuperable, despreciable y lejano. Es en esta segunda generación donde se condensan y cristalizan las preocupaciones del escritor por el sentir del llamado "exilio heredado".

Bijou, el amigo de Pato —promiscuo y desprejuiciado en su vida sexual y social— que los visita con frecuencia abusando de esa amistad y de la cercanía existente entre la pareja de escritores y sus padres, Beta Sánchez y Hernán Lagos, también exiliados chilenos, roba un valioso cuadro del pintor Salvatierra y lo saca del piso haciéndolo desaparecer. Este hecho provoca que la depresión latente y contenida de Gloria, salga a la superficie de manera inquietante, profunda y desequilibrada. El ataque de locura la convertirá en una estatua silente, aislada de todo, también de su marido, incapaz de ayudarla, el resto del verano en Madrid. Será mirando el exterior, el jardín y los pájaros como Gloria logrará finalmente superar la crisis. Y saldrá fortalecida.

Bijou es el representante típico de la segunda generación de exiliados chilenos, como ya hemos apuntado. Se ha educado en París y no quiere saber nada de Chile y de los traumas, compromisos, heridas, cicatrices, preocupaciones, intereses políticos y reivindicaciones de sus padres. Él se siente francés y quiere integrarse en Europa como un joven más de su generación. El exilio heredado ni lo quiere ni lo considera más que como un lastre inmundo, como una carga insoportable. Lo mismo le pasaba al narrador protagonista de *No pasó nada* de Skármeta en Alemania. Esta segunda generación de hijos de exiliados es un sector social muy interesante y muy conflictivo y complicado. Las señas de identidad se multiplican, se buscan de forma radical. Lo que los padres quieren preservar, los hijos quieren olvidarlo, no lo sienten propio y hasta lo desprecian.

Podríamos subrayar esto volviendo a *Rayuela*. Oliveira en París. Traveler (irónico nombre) que nunca salió de Buenos Aires. Dos caras de la misma moneda. Arraigo, desarraigo, satisfacción, insatisfacción, búsqueda y locura ante el enorme y duro reto del amor y del mundo [21].

---

[21] JUAN MANUEL GONZÁLEZ, "Un adolescente chileno cuenta con humor y ternura las peripecias del exilio de su familia" en «La Esfera de los libros», 19 de octubre de 1996: «La historia de Lucho, un adolescente de catorce años, exiliado en Alemania, que refiere en primera persona sus dificultades de adaptación a un medio desconocido. Este hilo argumental permite la constitución de un clima poético, de suaves tonalidades líricas, que recubre la iniciación del joven en un mundo hostil y misterioso. Lejos de las tentaciones existencialistas y naturalistas

Y revisando a esta luz la novela de Mario Vargas Llosa *Travesuras de la niña mala*, donde se rechazan de manera implacable las identidades nacionales y culturales. Vivir tranquilo y anónimo en París, ser mediocre, llevar la patria en el amor a una mujer, ecc. Lo "guachafo" paradójicamente desclasado, apátrida, desterritorializado… La paradoja de las identidades evaporadas o mantenidas en una desterritorialización elegida y definitiva.

Durante el período en el piso de Madrid, y durante la depresión de Gloria (de la que sale gracias al jardín, y a los animales, gato y perro, de Salvatierra) Julio consigue terminar la novela y entregársela a Núria Monclús (agente literario de prestigio, Carmen Balcells) para su publicación. La novela es rechazada y Julio escapa sin afrontar la realidad. No le dice nada a su mujer y huyendo del dolor y de la culpa (como escritor, padre, esposo y también como hijo, porque su madre ha muerto sin que él se haya dignado ir a verla), termina cogiendo uno de los cuadros famosos de su amigo Pancho Salvatierra para venderlo y con el dinero invitar a un viaje a su mujer para visitar a su hijo Patrick que se encuentra en África, en Marruecos (justifica el dinero como un adelanto por la edición de la novela, así la mentira es más verosímil).

La problemática de los exiliados chilenos, por tanto, queda bien esbozada en la novela: sus personalidades desarraigadas, la pérdida de la confianza, el abandono y la depresión como el resultado de la búsqueda de un centro que no encuentran, ecc. Julio es un escritor torturado y amargado, a pesar de haber recibido todos los elogios en su patria. Quiere triunfar en el medio editorial español como los escritores del *Boom* a quienes envidia, pero no lo consigue.

---

que una novela de aprendizaje atrae, el trabajo de Antonio Skármeta se sustrae igualmente al imán del melodrama, recorre los bordes del dolor sin deslizarse hacia el interior de ellos —lo cual hace más hiriente la narración—, y por último logra caminar sin estridencias sobre las brasas, jamás adormecidas, de todos los desarraigos». JOSÉ ERNESTO AYALA DIP, en «El Correo Español», diciembre, 1996: «Hay que quitarse el sombrero ante Skármeta por concebir un libro con todo este vergonzoso material y hacer de él un texto lleno de frescura... El resultado es un libro de formación sentimental y también de formación de un alma en situación de supervivencia. En *No pasó nada* Skármeta plantea la contradicción entre un espíritu nostálgico y un espíritu con ganas definitivas de adaptarse a las nuevas coordenadas de espacio y cultura, sin que ello implique su autoaniquilación como chileno», p. 34.

En el último capítulo de la novela, Donoso inventa una nueva novela dentro de la novela. Resulta que la historia de Julio no será más que un ingrediente de la novela que Gloria, su mujer, ha escrito. Gloria sí ha conseguido publicarla con Nuria Monclús, con la que mantiene una especial relación de amistad y de complicidad (un truco muy usado por Donoso en sus obras para transformar la realidad de la ficción). Opina I. Odgers sobre su narración:

> No sé si la solución es buena desde el punto de vista estructural. Pero si me parece que la visión de los exiliados chilenos durante la dictadura, está bastante mejor retratada en esta novela que en otras del mismo tipo y de otros autores. Donoso concentra su imaginación y sus propias vivencias para proyectarlas en forma novelesca, y no a través de la tesis dogmática en la que otros incurren buscando también hacer novela. Las reflexiones de los protagonistas, acordes con su vida errante, constituyen una evidencia recreada de la situación de los chilenos en el exilio. Las que hoy, por cierto, ya resultan rancias, pero sirven para demostrar que lo único rescatable para la literatura es la ficción. […] En esta novela, escrita en primera persona, José Donoso explora una nueva faceta literaria, menos cerrada en cuanto al trato de los espacios y de más rápida lectura. Con personajes y una trama que bien podría haber terminando en película, Donoso nos entrega un final que sorprende, a la altura de sus obras más insignes. [22]

En este contexto argumental y autoficcional, el tema del jardín va a funcionar en *El jardín de al lado* y en los *Diarios personales* del autor como un *leif–motiv* vital y también literario. Una de las obras que leyó innumerables veces y que impregnó la sensibilidad, la imaginación y los ecos de Donoso es *A la recherche du temps perdu* de Proust. La magdalena proustiana para Donoso son los jardines, los árboles, las plantas, la hierba, los olores, los ruidos del agua y los colores del jardín materno.

Sobre esta evocación como eje estructural va a organizar alguno de sus cuadernos de notas, *El jardín de al lado* y algún cuento, muy interesante, en el que ahora no hay espacio para detenerse, como el de "El tiempo perdido".

Los *Diarios* los conocemos parcialmente por la reconstrucción biográfica que hizo su hija Pilar Donoso en la extraordinaria, dolorosa y

---

[22] INGRID ODGERS, "Voz de mujer". Disponible en: http://ojodepoeta2007.blogspot.com/2007/06/el–jardn–de–al–lado–jos–donoso.html

fascinante biografía sobre su padre (y ella misma), *Correr el tupido velo,* publicada en 2010 con una cubierta muy reveladora donde vemos una imagen de "La boca de la verdad" que se encuentra en Roma. Pilarcita, como la llamaba cariñosamente Donoso (hija adoptiva de José y Pilar Donoso, que la adoptaron de bebé porque no podían tener hijos y lo deseaban fervientemente), paso 7 años escribiendo esta biografía y para ello dejó sus trabajos y se concentró en la lectura de las decenas de cuadernos, correspondencia, bocetos, ecc., de su padre. Escribe allí con lucidez e inteligencia la hija de Donoso, sobre *El Jardín de al lado* ("el jardín secreto es su metáfora para la escritura"), como ya hemos señalado y subraya lo que él escribe «Me niego a vivir en un departamento, no quiero vivir en una casa sin jardín, no puedo vivir sin perros.» [23] Así como percibe hechos puntuales y anecdóticos pero significativos: «Van a pasar unos días a Lo Gallardo, la casa de campo de su amigo Fernando Balmaceda y de su mujer Carmen Borrowman, lugar mágico, con un jardín maravilloso en el que mi padre siempre encontró inspiración». [24]

Conviene decir que la labor biográfica, casi psicoanalítica (las relaciones de los Donosos con el psicoanálisis merecen capítulo aparte en la biografía y podrían originar un ensayo interesante) tuvo consecuencias fatales porque Pilar Donoso se suicidó a los cuarenta y cuatro años —con una sobredosis de medicamentos— el pasado noviembre de 2011. No superó el estigma dejado por la personalidad de su padre, por las confesiones e intimidades que los *Diarios* le revelaron (paranoias, esquizofrenias, frustraciones, ecc., aunque también el inmenso amor por su hija, mayor aún que por su mujer, con la que se sintió muchas veces distanciado, a causa de las manías, debilidades, dependencias del alcohol y las benzodiacepinas y neurosis de cada uno, a causa también de los complejos procesos de su creación y vocación literaria, pero también por la homosexualidad confesada y asumida —a la vez que casi siempre velada— por Donoso, aunque quizá nunca realizada plenamente en su vida madura, sí en su juventud).

Tanto en *El jardín de al lado* como en los *Diarios* este tema se aborda de manera sutil pero explícita. Donoso confiesa a veces tener

[23] PILAR DONOSO, *El tupido velo*, cit., p. 353.
[24] Ivi, p. 344.

envidia del amor que presencia (*voyeurismo*) y observa sucediendo entre dos hombres amigos y próximos a él. Y también muestra una atracción fortísima por jóvenes como Bijou, el amigo de su hijo ficticio, Pato, en *El jardín de al lado*. Dejemos este tema sólo apuntado para una investigación posterior más minuciosa que rastree otras narraciones del autor, imprescindibles, pero que ahora no son objeto de nuestro discurso. Donoso, desde la perspectiva gay, arrojaría luz para esclarecer alguna de las interpretaciones débiles de su obra.

De la misma manera que toda la soledad del exiliado queda concentrada en el frío del río Hudson sobre el que Juan Ramón Jiménez evocaba su infancia y paisajes sentimentales perdidos, recuperándolos en un presente eterno en su magnífico poema *Espacio,* como ya hemos indicado anteriormente, también Donoso en *El jardín de al lado*, observa, desde los aposentos del piso señorial que le ha dejado para pasar el verano su amigo, los jardines del Conde Romanones, en el verano tórrido de Madrid, recordando los de su casa de infancia y juventud en Chile. Jardines que conoce, ama y contempla. Percibe las diferencias en las plantas, pero el ruido del agua, el olor de la hierba cortada, ciertos pájaros, como los zorzales, son los mismos. Y sobre todo son idénticas las sensaciones, recuerdos, sentimientos y añoranzas del que contempla este verde paisaje civilizado en medio de la ciudad. En este sentido son muy significativas las instrucciones, normas y consejos para los jóvenes escritores que dejó escritas. Por ejemplo: «No existen las enredaderas: existen las buganvillas, la pluma, las clemátides. No existen arbustos: existe el pitosporo». [25]

Cuenta su hija lo que pasó en esta época madrileña. Que fue posible por el lugar al que se desplazan. Antes están viviendo en Sitges, en un apartamento pobre, feo y desordenado. Está el matrimonio pasando una de sus crisis y el escritor se siente deprimido y estéril. La oportunidad de pasar el verano en Madrid en un piso rodeado por jardines suntuosos va a ser la principal peripecia de la novela:

> Empieza una nueva etapa de esta trashumancia, una vida familiar plácida y tranquila como en pocas épocas, en este departamento donde la luz y el verde de los jardines lo invaden todo […] Hacía tantos años que mi padre estaba habituado a los suelos mudos, de ladrillo, de piedra o de moqueta del Medite-

[25] PILAR DONOSO, *Tupido velo,* cit., p. 411.

rráneo, que cuando despertó en este departamento por primera vez, se dio cuenta de lo mucho que le había faltado una parte de su experiencia desde que salió de Chile, hacía ya catorce años: *Cada uno tiene derecho a sus "madeleines" particulares. Hay muchas otras "madeleines" con las que me he encontrado últimamente. Hace pocos días, almorzando con Leandro Silva en el jardín de Rafael Canogar* [26]*, hablábamos de los jardines de Buhrle–Marx* [27]*, de quien Leandro es un discípulo un poco disidente. Le expresé mi escepticismo respecto a la obra de tan distinguido paisajista, alegando que me parecía que sus jardines no provocaban resonancias de ninguna especie para mí, a mí me gustan los jardines poblados de vocaciones literarias, vitales, musicales, históricas, sociológicas, filosóficas. Los jardines de Buhrle–Marx son, me parece a mí, forma pura, intelectuales, sobre todo estáticos, separados de la casualidad, excluyentes de la emoción y asociación que el espectador pueda aportarles, ajenos a las manipulaciones del tiempo: terminados, en fin, al nacer. Tan distinto al jardín de la casa de mis padres, donde nací, en avenida Holanda; ha tenido en el tiempo, tan diversos aspectos, su sinuosidad en el tiempo es tal, que es, como son tan a menudo las cosas a que estamos apegados, un collage o compuesto de muchas cosas y muchos jardines. Odette fue tantas personas antes y después de ser Madame Swann, que es como la recordamos, pero la recordamos así porque sabemos su pasado y su futuro y su apogeo*.[28]

[26] RAFAEL CANOGAR (Toledo, 1935). Pintor español, uno de los principales representantes del arte abstracto en España. Discípulo de Daniel Vázquez Díaz (1948–1953), en sus primeras obras encontró la manera de alcanzar las vanguardias y, muy pronto, estudiar profundamente la abstracción. Usó inicialmente un técnica escultopictórica: con sus manos arañaba o exprimía la pasta que hacía vibrar sobre fondos de colores planos. Era una pintura en la que el gesto inicial sale directamente del corazón. […] En 1957 funda con otros artistas (A. Saura, M. Millares, Luis Feito y Pablo Serrano), así como el crítico José Ayllón el madrileño grupo El Paso […] En 1982 recibe el Premio Nacional de Artes Plásticas. Hay obras suyas en varios museos de arte moderno: Cuenca, Madrid, Barcelona, Turín, Roma, Caracas y Pittsburg (Carnegie Inst.), ecc. Disponible en: http://es.wikipedia.org/wiki/Rafael_Canogar.

[27] ROBERTO BURLE MARX (São Paulo, 4 de agosto de 1909–Río de Janeiro, 4 de junio de 1994) fue un artista plástico brasileño que alcanzó un gran renombre internacional como arquitecto paisajista. Vivió gran parte de su vida en Río de Janeiro, donde están localizados sus principales trabajos, aunque su obra se encuentra repartida por todo el mundo […] En 1928 visita Alemania donde entra en contacto con las vanguardias artísticas. Allí visitó un Jardín botánico con un invernadero donde se criaba vegetación brasileña, por la cual quedó fascinado. Al volver a Brasil e intentar continuar su aprendizaje botánico, encontró un gran vacío de conocimiento en este campo, comprendiendo que si quería llegar a conocer la flora de su país tendría que realizar el trabajo de campo necesario para ello directamente. […] Las plantas bajas de sus proyectos recuerdan muchas veces cuadros abstractos, en los que los espacios generados privilegian una formación de rincones y caminos a través de la vegetación nativa. Disponible en: http://es.wikipedia.org/wiki/Roberto_Burle_Marx.

[28] PILAR DONOSO, *Tupido velo,* cit., p. 210.

Los jardines vistos también como máscaras diferentes que cambian el paisaje y lo enriquecen en esas transformaciones y metamorfosis naturales o artificiales… Jardines y ciudades, de aquí o de allá, como ocurría con los espacios en *Rayuela* de Julio Cortázar.

Continúa Pilar Donoso interpretando la aventura vital de la familia, ligada a los jardines:

> El jardín vecino, que vemos todas las mañanas cuando mi madre levanta la persiana, tiene castaños, olmos y tilos, muy distinto al jardín de paltos, araucarias y naranjos de la casa de su infancia en Chile, en el otro hemisferio. Sin embargo, de algún modo, es el mismo: hay zorzales (él no sabía que existían en Europa) que saltan en el césped algo descuidado, los lirios crecen alineados a lo largo de las paredes apenas entrevistas, y, en la sombra generosa de las ramas, una semana hubo junquillos y narcisos, como en la casa de sus padres. […] Vuelve a caer en la nostalgia, pues sabe que el jardín vecino no es suyo más que por reverbero de su imaginación, y que los pasos que hacen crujir el parqué de ese piso alquilado constituyen un ambiente ecológicamente amenazado. [29]

Y escuchamos de nuevo a Donoso en sus *Diarios,* a la vez que su hija trata de comprenderlo:

> *Pronto derribarán la casa ahogada en hiedra, en la que yo nací, pero recuerdo cuando era aún desnuda, con un allée de acacias lilas que creían a lo largo de la entrada, que luego talaron porque ya no se usaban, y rosales altos, sostenidos por tutores pintados de blanco abajo y rojo en la punta, que ahora tampoco se usan. Construirán edificios en ese solar del cual cortarán los grandes árboles y ese trozo de suelo comenzará a tener otra historia en que ni yo ni los míos participaremos.*
> En la precisión de los nombres, en los detalles de plantas, árboles y arquitecturas podemos apreciar el enorme conocimiento hortícola de Donoso. Y su especie de obsesión con ellos (los de aquí y los de allá). Publicada por primera vez cuando José Donoso iniciaba su regreso definitivo a Chile, *El jardín de al lado* es una novela sobre el fracaso, pero también, de algún modo, sobre la salvación […] Desgarrada y tragicómica, cotidiana y patética, *El jardín de la lado* explora los laberintos de la marginalidad interior, más allá de los destierros obligados o voluntarios, de las miserias físicas o de las ambigüedades del deseo. Para dar sentido final a esta «temporada en el infierno», Donoso deberá poner en juego sus habituales mecanismos de ilusión óptica, donde las co-

[29] Ivi, pp. 210–211.

sas no son lo que parecen y, al mismo tiempo, lo son irremediablemente. [30]

Debo indicar, en otro orden de cosas y regresando al tema del exilio, que es un tema muy complejo y tiene aristas difíciles y oscuras, a veces imposibles de explorar con tino. Ni enteramente. Sobre todo porque en sus facetas más interesantes y profundas… el exilio puede estar lleno de dudas, de contradicciones, también de traiciones, que tiñen de dolor los momentos más desesperados…

En *la Divina Comedia*, Dante le decía al exiliado: «Abandonarás todas las cosas que más has amado: ésa es la primera flecha que dispara el arco del exilio. Experimentarás cuán amargo es el pan del prójimo y cuán duro es ascender y descender por la escalera de los demás».

El exilio moderno y latinoamericano son tan complejos, porque el mundo también lo es. Y son propicios al olvido. Se olvidan y entierran los hechos y las circunstancias políticas y culturales que los han propiciado (y que los siguen fomentando hoy en día). Este pequeño ensayo se inscribe también en el combate contra el olvido de un autor del Boom que nos parece que ha quedado relegado a un segundo plano cuando su escritura tiene tantos méritos como las de otros autores consagrados.

Jardines y exilio parecen dos lugares incongruentes. Donoso perdió los jardines de su patria por culpa de Pinochet. No quiso volver hasta que la dictadura estaba ya muy avanzada. Es uno de los mártires del 11S. A pesar de los problemas para comprometerse con lo colectivo (política, movimientos, partidos, luchas, revoluciones) él es solidario, aunque sigue un camino individual. Él quiere dar noticia a través de su escritura. Quiere narrar, insertar los hechos casi sin mencionarlos. Es lo que pasa en *El Jardín de al lado*. Está escribiendo lo que se supone es una novela comprometida. Una novela del *Boom* (Carmen Balcells incluida junto a Marcelo Chiribioga, el escritor ecuatoriano, un personaje de la novela, alter ego del autor, quizá la más humorística de sus máscaras). Y esta escritura solo es una excusa, la máscara del fracaso que le lleva al éxito narrativo de vivir siempre en los jardines, aunque éstos estén en el exilio.

---

[30] Ivi, p. 212.

Las máscaras y la identidad son uno de los temas fundamentales de la literatura del autor. Unido al tema del *clochard.* Aquí enlaza de nuevo con el Oliveira de *Rayuela* y su fascinación por la *clochard* parisina, que le hace ser expulsado a Buenos Aires. *Rayuela* es una novela citada en varias ocasiones por Donoso (una de las novelas preferidas de él y su mujer). Pilar le pedía que le escribiera su *Rayuela* en *El jardín de al lado*.

Y es que en la experiencia de los autores del *Boom* hay que hablar del exilio y de la emigración. Exilio político, sí. Pero también emigración para abrir los horizontes intelectuales y de la experiencia. Los viajes obligados, iniciáticos, rituales a Europa (París, Barcelona, Italia). Cortázar en París. Bryce Echenique en Francia y Barcelona. Vargas Llosa en Barcelona y Londres. Cabrera Infante en Londres. Onetti en Madrid. Manuel Puig en Italia. La curiosidad universal, cosmopolita, intelectual, artística y literaria, que Donoso echa de menos en sus alumnos de los talleres literarios de Norte América. Cuenta cómo se enfadaba porque no les interesaban ni Tolstoi, ni Balzac, ni Flaubert, Proust, entre otros:

> *ellos tenían «onda», como dicen los jóvenes ahora, en tanto que los otros les parecían demasiado remotos, y de lo que hablaban no les parecía de ninguna importancia. Furioso, los despaché y juré no volver a enseñarle a gente tan joven, que sólo podían leer a aquellos autores que creían podían parecérseles, con cuyos personajes podían identificarse, y cuyas historias podían parecerles verosímiles.* [31]

De nuevo Pilarcita Donoso ve con lucidez el problema de su padre y de los escritores de su generación, interpretando y transcribiendo las propias palabras de Donoso en sus *Diarios*, que no necesitan muchos comentarios por su elocuencia, pero que ponen el dedo en la llaga del exilio, del viaje, del descubrimiento de otros mundos sin olvidar los propios… Tan característico todo esto de las inquietudes y formación de los escritores latinoamericanos y del propio Donoso:

> Les explicó —con convicción y fuerza— que la evolución de los escritores latinoamericanos a los que ellos leían había sufrido un proceso de decantación, de soledad, de exponerse a otras cosas, de mirar y, quizás, de aceptar

[31] Ivi, p. 410.

cada uno sus propias fisuras. De modo que a través de éstas podrían penetrar la imagen de aquello que ellos llamaban «lo nuestro» y que tanto los seducía en las novelas latinoamericanas.
Les recordaba que esos escritores habían escrito la mayoría de sus obras lejos de su propia tierra, como también los escritores ingleses expatriados de la época romántica: Byron, Shelley, Keats, Browning, quienes vivieron y escribieron durante tantos años lejos de Inglaterra. Este cenáculo se había alejado de su patria, en líneas generales, por el ahogo que les producía la sociedad inglesa con sus dictámenes y costumbres.
Se puede decir que ninguno de estos poetas hubiera escrito lo que escribió de haber permanecido en su patria, continuando las tradiciones entre las que nacieron. Fue T. S. Eliot quien dijo que la única manera de prolongar una tradición es por medio de la ruptura con ella.
También los americanos se habían expatriado: Hemingway, Scott Fitzgerald, Ezra Pound, Gertrude Stein, Henry James... todos ellos habían tenido una época de autoexilio en la que habían llegado a encontrarse a sí mismos como escritores, mediante el contacto con lugares, gente, vidas e ideas diferentes.
Les explica a sus alumnos que él mismo había sentido esta necesidad de ruptura con Chile.
Yo sentí la urgencia del viaje. No del viaje rápido de turismo, sino de expatriarse, viajar por meses y años, levantar las raíces de acá e intentar colocarlas en otra tierra. Creo honradamente que la experiencia del viaje es absolutamente necesaria para los escritores en formación y también después. Y hablo de los seres chilenos. Los escritores que no viajen, que fijan para siempre sus raíces en un sitio, conservan su mérito, pero de alguna manera los problemas vistos en «micro» jamás se transforman en «macro», y lo que puede ser una buena idea literaria tiñe de tal manera lo que se escribe, que las ramas no le dejan ver el bosque y tiende a un chauvinismo y a una exacerbación de un patriotismo pequeño. El viaje, el contacto prolongado con otras gentes y otras tierras y otras culturas, sin duda relativiza todo lo de aquí y al relativizarlo, aunque uno escriba sobre lo más íntimamente chileno, sobre lo más doméstico, va a darle forzosamente una dimensión universal.
La generación de autores a la que mi padre perteneció, que publicaron algunas de sus obras memorables en las décadas del sesenta y setenta, y cuyos nombres se identifican con un momento muy alto de la novela latinoamericana, estaban todos escribiendo como expatriados. Muchos de ellos eran, de hecho, exiliados políticos. Otros habían elegido este desalojo de la tierra natal para adquirir experiencias y, sobre todo, perspectivas y opciones muy distintas a las que sus países les ofrecían.
La mente estaba en un estado previo a la eclosión antes de salir y existía el peligro de que se enquistara. Saliendo, la eclosión se producía, y se tenía la impresión de que se estaba produciendo en serie, que uno era parte de algo mucho más grande que las pequeñas eclosiones locales. Era una reacción en serie. Recuerdo que cuando yo le protesté a Carlos Fuentes en una carta por

> *haber contado unos cuentos que yo sabía sobre las hermanas de Luis Buñuel y él los escribió en un artículo del New York Times, me contestó diciéndome: «No seas tonto, da lo mismo quién use esos cuentos, acuérdate que todos los latinoamericanos estamos escribiendo partes distintas de la misma gran novela».*
> Era una sensación común entre el grupo de escritores que pertenecieron al denominado Boom latinoamericano en torno a la agente literaria Carmen Balcells, con sede en Barcelona.
> Si bien la mayoría de las grandes novelas de los escritores de esta región se escribieron fuera de sus países, estas novelas trataban temas de sus propias tierras, como una manera de recobrar esas patrias abandonadas por necesidades políticas o personales. [32]

Fernanda Elisa Bravo Herrera se da cuenta de que «la inmigración es un hecho social complejo, heterogéneo y multifacético, que no implica sólo una movilidad geográfica–social, resultante mecánica de factores macroeconómicos y proyectos políticos, sino también problemáticas y procesos de conexión dialéctica y conflictiva entre diferentes identidades, culturas y referentes sociales.» Toda esta problemática se proyecta en los grupos y en los individuos, en lo personal y en lo social y abarca también «experiencias de movilidad simbólica, pertenencias, pérdidas, identificaciones y diversidades, significativas desde la alteridad en la cotidianeidad, en la memoria y en el imaginario social.» [33]

Y parece que tiene razón. Estos procesos los encontramos una y otra vez en la literatura generada por los exilios. Y podríamos extender los análisis si hubiera espacio para ello.

Por último, es necesario al menos mencionar la figura de la Nana. Una persona que fue siempre un cordón umbilical con lo mejor de Chile y del pueblo chileno. La Nana inspira personajes inolvidables de las novelas de Donoso desde la distancia y el recuerdo del exiliado. No hay que olvidar, como desvela su hija, que:

> Ella fue quien lo crió, quien lo cuidó, lavó y alimentó. Hay en su literatura un oído muy atento a lo que ella era. Le dio acceso a un mundo totalmente desconoci-

[32] Ivi, pp. 406–408.

[33] FERNANDA ELISA BRAVO HERRERA, "Inmigración: conflictos culturales y problemáticas de la identidad", en «Las miradas de los otros», s/n, octubre 2012. Disponible en: http://literatura rgentinaeitaliana.blogspot.it, s/n, octubre de 2012.

> do y prohibido para él, al mundo del inquilino, de la pobreza en el campo, de las leyendas y cuentos populares, de su vocabulario. A través de ella se abrió para mi padre la puerta del mundo mestizo de Chile”[34].

Esto mismo ocurre con Alfredo Bryce Echenique, una muy intensa relación con las sirvientas y criados en Lima, lo que ha narrado con maestría en *Un mundo para Julios*. O con Teresa de La Parra y sus criadas y amas negras (*Ifigenia, Memorias de la Mamá Blanca*).

En *La desesperanza*, su primera novela escrita en Chile retomó los temas que exploraban lo nacional, el retorno del exilio, la identidad, la represión y autocensura, la desesperación y la absoluta falta de belleza [35].

No dejará nunca de preguntarse qué lo hizo volver realmente. No fue esa nostalgia primaria, ni la idealización de lo que se ha dejado.

> *Es más bien lo contrario a la idealización: lo recordado con más ansia suele ser lo negativo, lo doloroso, lo que da rabia, ese universo doloroso que dejó perpetuas llagas limitadoras, y por lo tanto formativas de la visión parcial de su país que tiene cada escritor.*
> *El escritor no vuelve a su país natal después de veinte años de ausencia en busca de la misma parte de sí mismo cuyo conflicto creyó haber superado y eliminado, si no resuelto, con los libros escritos desde el extranjero. Una parte considerable de la novela contemporánea trata de la recuperación del extranjero desde los espacios nativos. […]*
> *Ser extranjero es tener que identificarse, explicarse a sí mismo a cada persona y volver a definirse ante cada situación. En el país propio no hay necesidad de hacerlo, porque se reconocen todas las claves, yo identifico inmediatamente las señas de identidad de los otros, y los otros reconocen las escritas en mí: habla, vestir, casa, costumbres, dirección, color, forma de la barba y los bigotes, anteojos, modismos, todo instantáneamente descifrable. Desde allá, uno pensaba con deleite que volvía, justamente, a eso. Pero con el tiempo uno llega a comprender que ese deleite es pasajero, además de esterilizante. Si uno exhibe señas de identidad inmediatamente reconocibles es prisionero de ellas, una terrible máscara de hierro que le impide cambiar constantemente de máscara, y uno está condenado a una sola. Se echa de menos la variedad de máscaras que uno podía conjugar allá, y uno se da cuenta de que la identidad es más rica si es una suma de máscaras diversas, no una sola “persona” esclavizadora.* [36]

---

[34] PILAR DONOSO, *Tupido velo*, cit., p. 385.
[35] Ivi, p. 287.
[36] Ivi, pp. 252–253.

La vuelta también tenía relación con un sentimiento de culpa muy fuerte. El gran dolor de haber perdido un pedazo suyo por no haber vivido parte de la historia de su generación. Eso significaba, para él, la sensación de que le faltaba un brazo y una pierna, la certidumbre de ser un lisiado. Retornar significó un esfuerzo por recuperar esas partes y expiar culpas.

> Mi padre vuelve a este sitio que creía tan suyo, pero los espacios creados por el novelista, que son collages de experiencias vividas y lugares conocidos, son ilocalizables en un mapa que no sea el de la imaginación y, por lo tanto, debe enfrentarse a esto, a esta nueva realidad, donde no logra encontrar ese espacio. A mi madre, en cambio, se le abrió todo un mundo. En los primeros años en Chile organizó un taller de toma de conciencia feminista. [37]

El otro tema que resuena siempre en el exilio es el del regreso. ¿Imposible o posible? ¿Volver o no? Donoso se lo planteará y lo llevará a cabo. Este proceso es también muy bien contado por Pilar Donoso:

> Está muy entusiasmado con volver; todo está dado. Encuentra que la gente ya no friega tanto con la política, y es un momento de mucha seguridad económica en el país. […] Por otra parte, está la familia, el calor, el cuidado. Siente, entonces, que en Madrid nada ni nadie realmente lo compensa. En cambio, en Chile están los amigos… [38]

Pero el 8 de octubre de 1979 escribe en su diario: «Hace tres días cumplí cincuenta y cinco años. Leo a Cavafis, sobrecogido, sobre todo por su última época». Y nos encontramos aquí, con esta referencia de Pilar Donoso, con otro paratexto *de El jardín de al lado*, novela que se inicia con una cita del poema de Cavafis (sobre el exilio y el peregrinar). En la línea ética y estética del poema *Peregrino* de Luis Cernuda:

> ¿Volver? Vuelva el que tenga,/ Tras largos años, tras un largo viaje,/ Cansancio del camino y la codicia/ De su tierra, su casa, sus amigos,/ Del amor que al regreso fiel le espere./ Mas, ¿tú? ¿Volver? Regresar no piensas,/ Sino seguir libre adelante,/ Disponible por siempre, mozo o viejo,/ Sin

[37] Ivi, p. 253.
[38] Ivi, p. 239.

> hijo que te busque, como a Ulises,/ Sin Ítaca que aguarde y sin Penélope./ Sigue, sigue adelante y no regreses,/ Fiel hasta el fin del camino y tu vida,/ No eches de menos un destino más fácil,/ Tus pies sobre la tierra antes no hollada,/ Tus ojos frente a lo antes nunca visto. [39]

Donoso hará una lista de interrogaciones, de dudas, de perplejidades literarias y vitales que se le plantean al regresar a Chile:

> 1) ¿Escribir un poema relacionado con "Viaje nocturno de Príamo"? ¿Quién reclamará mi cadáver? ¿Quién se hará cargo de mis viejas piedades? ¿Soledad, aridez, no amor, no recuerdo? Muerte de mis padres. […]
> 2) Importante para la novela de los exiliados o expatriados o lo que sea. Calixto se pierde. Pierde su identidad disolviéndola en otra cultura justamente porque "puede" volver a Chile, y porque sabe que no podría tolerar que nada, ahora, sea igual no desde el punto de vista político, sino humano… [40]

El regreso anhelado estará vinculado con la insatisfacción, el dolor, la sensación de fracaso (la enfermedad, la paranoia, los problemas reales y los imaginados, la soledad del mundo perdido y nunca más recobrado). Pero a veces se hace absolutamente necesario:

> Le pesa la falta de ironía en la gente española: todo es blanco o negro. Quizá es verdad, como dicen los españoles, que por culpa de Franco no hay grises en las relaciones humanas y en las conversaciones […] Los españoles siempre están seguros de algo, aunque no sea más que de una tontera. Mi padre siente una gran envidia de ellos y a la vez cierto rechazo.
> (Amor por los modismos populares españoles: me la trae floja, la puso a parir, hay que mojarse el culo, el rollo).

Y es que, a pesar de todo, nunca se desconectó de Chile. ¿Para qué volver?, se preguntaba el 19 de octubre de 1979 en su diario, y luego daba vueltas al complejo asunto del regreso:

> *¿Qué haría en Chile? Por un lado me emociona, por el otro, el lado negativo, me aterra y me ahoga. Regresar me produce la mayor claustrofobia posible: A) por la limitación de los chilenos a lo chileno, su aislamiento, el énfasis en lo nacional, que deteriora y quita imaginación y vuelo y libertad; B) fantasmas del pasado que me acosarían y quizá ahogarían, gente y recuerdos y hechos y reputaciones; C) imposibilidad de elegir una máscara*

---

[39] LUIS CERNUDA, "Peregrino", en *La desolación de la Quimera*, *La realidad y el deseo*, Fondo de Cultura Económica, México 1970, p. 176.

[40] PILAR DONOSO, *Tupido velo*, cit., p. 229.

de anonimato, como en el extranjero, cualquier máscara que me guste y que hago cursar como válida y que me resulta… Allá, no, no. Las señas de identidad de toda clase me atarían a una sola posibilidad de ser y no hay lifestyle, más que uno, que elegir. [41]

El filósofo Adolfo Sánchez Vázquez expresó su sorpresa llegado el final de la razón de su destierro: «y entonces el exiliado descubre con estupor primero, con dolor después, con cierta ironía más tarde, en el momento mismo en que objetivamente ha terminado su exilio, que el tiempo no ha pasado impunemente, y que tanto si vuelve como si no vuelve, jamás dejará de ser un exiliado». El dilema queda resuelto con la aceptación de dos tierras, de dos raíces: «Lo decisivo es ser fiel —aquí o allí— a aquello por lo que un día se fue arrojado al exilio. Lo decisivo no es estar —acá o allá— sino cómo se está».

Señala Carlos Piera en su introducción a *En los ojos del día,* de Tomás Segovia, que: «el exilio, cada uno de los exiliados […] pasan a ser una enseñanza viva». [42]. Estas palabras pueden muy exactamente aplicarse a la tarea creativa de José Donoso. Pensamos que él podría suscribir sin recelo las palabras del propio Tomás Segovia: «El exilio debería enseñarnos que la pérdida es más nuestra que lo perdido, que

---

[41] PILAR DONOSO, *Tupido velo*, cit., p. 231. Y JUAN ANDRÉS PIÑA, *La Fuga de José Donoso.* Disponible en http://www.letras.s5.com/archivodonoso.htm. Entrevista en exclusiva con «Hoy», junio de 1979, donde el escritor cuenta en Madrid cómo nació su última novela, premiada en España y recién aparecida en Chile (Archivo José Donoso). Al hablar en esta entrevista de la futura *El jardín de al lado* le dice al entrevistador: «A pesar de no volver directamente al tema de lo chileno desde 1970, cuando terminó *El obsceno pájaro*..., Donoso cree que puede volver a hacerlo —"nada me gustaría más"— con su próximo proyecto: "Se trata de una novela que giraría en torno a la muerte de mi madre, ocurrida hace poco. De alguna manera estaría metido allí el tema del exilio, del hombre expatriado, lo que sucede con las personas para las cuales la nacionalidad es algo vago, difuso, ya no tan importante como lo era antes. Esta sociedad móvil en Europa es un tema que me obsesiona mucho y de alguna manera me ha afectado a mí también". El tema de lo chileno le interesa y considera una desgracia haber perdido contacto con su patria. Cree recuperar algo de esto a través de su proyecto en ciernes: "De alguna manera, aunque no directamente, lo chileno vuelve en mis novelas, está presente. *Casa de campo* es una novela apasionada y por algún lado aparece lo chileno. Creo que aún escribiendo con temas o motivos chilenos no se pierde lo universal. *El obsceno pájaro*... está traducida a quince idiomas. Donde más se han vendido es, curiosamente, en Japón y Polonia, países que nada tienen que ver con los nuestros. Eso prueba que tiene universalidad. *Casa de campo* es lo más "universal" que he escrito, pero, al revés del caso anterior, creo que será fácilmente identificable para cualquier chileno o latinoamericano"».

[42] TOMÁS SEGOVIA, *En los ojos del día: antología poética*, Galaxia Gutenberg, Madrid 2003, p. 18.

la restauración de lo perdido sería una negación de nuestra vida más radical aún que su ausencia, porque es esa vida misma la que lo hizo perdido». [43]

Escribía María Zambrano en *La Tumba de Antígona* que: «La verdad es a la que nos arrojan los dioses cuando nos abandonan. Es el don de su abandono. Una luz que está por encima y más allá, y que al caer sobre nosotros, los mortales, nos hiere. Y nos marca para siempre. Aquellos sobre quienes cae la verdad, son como un cordero con el sello de su amor». [44] *La Tumba de Antígona* expresa bien cómo "la luz exige crear una patria verdadera que acoge a los salvados de nacimiento, a los bienaventurados". Y si nacer es vivir en el exilio, esta vida va hacia arriba siempre porque el exilio es una cuesta. En esa cuesta «hay que mirar, claro, a todas partes, atender a todo como un centinela en el último confín de la tierra conocida. Pero hay que tener el corazón en lo alto, hay que izarlo para que no se hunda, para que no se nos vaya. Y para no ir uno, uno mismo haciéndose pedazos.» [45]

José Donoso tuvo su patria en el lenguaje y el corazón en los jardines y abismos de la escritura. Ellos fueron su presente y nuestro futuro…

Para acabar estas reflexiones queremos reproducir el excelente poema de otro autor del *Boom,* exiliado tantos años en México desde su Colombia natal, Álvaro Mutis. En el poema de Mutis se recoge el sentir de toda la generación de escritores latinoamericanos que salieron de sus países para realizar de la manera más apasionada y libre posible su vocación, sin olvidarse de lo vivido y asumiendo los exilios de otros pueblos, de otros hermanos de lengua y de historia, como el exilio de los republicanos españoles de 1939. Ambos se pueden llegar a fundir en la comprensión, en la amistad y en un mismo jardín y sol que acaba siendo el de todos los desterrados. Dice su poema "Exilio":

Voz del exilio, voz de pozo cegado,
voz huérfana, gran voz que se levanta
como hierba furiosa o pezuña de bestia,
voz sorda del exilio,

[4343] *Ibid.*
[44] MARÍA ZAMBRANO, *La tumba de Antígona*, Litoral, Málaga 1983, p. 70.
[45] Ivi, p. 80.

hoy ha brotado como una espesa sangre
reclamando mansamente su lugar
en algún sitio del mundo.
Hoy ha llamado en mí
el griterío de las aves que pasan en verde algarabía
sobre los cafetales, sobre las ceremoniosas hojas de banano,
sobre las heladas espumas que bajan de los páramos,
golpeando y sonando
y arrastrando consigo la pulpa del café
y las densas flores de los cámbulos.

Hoy, algo se ha detenido dentro de mí,
un espeso remanso hace girar,
de pronto, dulcemente,
rescatados en la superficie agitada de sus aguas,
ciertos días, ciertas horas del pasado,
a los que se aferra furiosamente
la materia más secreta y eficaz de mi vida.
Flotan ahora como troncos de tierno balso,
en serena evidencia de fieles testigos
y a ellos me acojo en este largo presente exiliado.
En el café, en casa de amigos, tornan con dolor desteñido
Teruel, Jarama, Madrid, Irún, Somosierra, Valencia
y luego Perpignan, Argelés, Dakar, Marsella.
A su rabia me uno, a su miseria
y olvido así quién soy, de dónde vengo,
hasta cuando una noche
comienza el golpeteo de la lluvia
y corre el agua por las calles en silencio
y un olor húmedo y cierto
me regresa a las grandes noches del Tolima
en donde un vasto desorden de aguas
grita hasta el alba su vocerío vegetal;
su destronado poder, entre las ramas del sombrío,
chorrea aún en la mañana
acallando el borboteo espeso de la miel
en los pulidos calderos de cobre.

Y es entonces cuando peso mi exilio
y mido la irrescatable soledad de lo perdido
por lo que de anticipada muerte me corresponde
en cada hora, en cada día de ausencia
que lleno con asuntos y con seres
cuya extrajera condición me empuja

hacia la cal definitiva
de un sueño que roerá sus propias vestiduras,
hechas de una corteza de materias
desterradas por los años y el olvido.

Creemos que tras la lectura de este poema y de la novela de Donoso *El jardín de al lado,* nos sentimos mucho más cerca de esos hombres que escriben en español, se exilian y regresan, van y vienen de allá a acá, pero sienten y expresan en español tanto la memoria como el olvido, la alegría como el llanto, el odio y el amor.

Capítulo II

La elaboración del Catálogo de sermones novohispanos impresos del siglo XVII de la Biblioteca Nacional de México

Cecilia Angélica Cortés Ortiz, Universidad de Salamanca

Desde hace ya algunas décadas se ha demandado el estudio de la oratoria sagrada española y, por fortuna, cada vez están apareciendo más estudios que permiten un avance en la materia [1]. La oratoria sacra en el ámbito novohispano, como es de esperarse, ha tenido también poca atención de los estudiosos pero, de igual forma, poco a poco vemos que se publican investigaciones que van profundizando en la cuestión [2].

[1] De la época medieval tenemos los estudios de PEDRO M. CÁTEDRA GARCÍA, *Sermón, sociedad y literatura en la Edad Media: San Vicente Ferrer en Castilla (1411–1412)*, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, Valladolid 1994. Del mismo autor, *Los sermones en romance del Manuscrito 40 (siglo XV) de la Real Colegiata de San Isidoro de León: edición y estudio*, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas–Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, Salamanca 2002. MANUEL AMBROSIO SÁNCHEZ SÁNCHEZ, *Un sermonario castellano medieval: El Ms. 1854 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca 1999. Ya del Siglo de Oro citamos sólo el primer volumen de un amplio e impresionante estudio: FÉLIX HERRERO SALGADO, *La oratoria sagrada española de los siglos XVI y XVII*, Fundación Universitaria Española, Madrid 1996. También MIGUEL ÁNGEL NÚÑEZ BELTRÁN, *La oratoria Sagrada de la época del Barroco. Doctrina, cultura y actitud ante la vida desde los sermones sevillanos del siglo XVII*, Universidad de Sevilla–Fundación Focus–Abengoa, Sevilla 2003.

[2] CARLOS HERREJÓN PEREDO, *Del sermón al discurso cívico: México 1760–1834*, El Colegio de Michoacán–El Colegio de México, Zamora, Michoacán 2003. PERLA CHINCHILLA PAWLING, *De la "compositio loci" a la república de las letras: predicación jesuita en el siglo*

Así las cosas, con la intención de aportar un pequeño grano de arena en este tema, opté por adentrarme en el mundo de la predicación novohispana y la Biblioteca Nacional de México me ofreció material abundante para mi proyecto.

La primera gran pregunta que surgió después de decidir mi objeto de estudio fue: ¿por dónde puedo comenzar la labor de investigación? Al ser parciales los estudios sobre oratoria sacra novohispana obligadamente tenía que partir de cero. Debido a ello era necesario hacer un inventario exahustivo de todos y cada uno de los sermones que la Biblioteca Nacional de México atesora y, dada la amplitud del tema, se eligieron solamente, a modo de comienzo, los textos impresos en el siglo XVII.

A continuación pretendo describir la labor de campo realizada en la Biblioteca Nacional de México, que consistió en la búsqueda, localización y catalogación de los sermones. Primero se hablará de las fuentes documentales, posteriormente del catálogo y se finalizará con los resultados obtenidos más importantes.

1.1. Fuentes documentales

La Biblioteca Nacional de México, recinto fundado el 30 de noviembre de 1867 por disposición del presidente Benito Juárez y custodiado desde el año de 1929 por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), ha dividido su acervo bibliográfico en dos grandes secciones: la Colección General y el Fondo Reservado.

El Fondo Reservado resguarda «las colecciones bibliográficas patrimoniales más importantes del país». Así, este repositorio, el más grande de México y uno de los más valiosos de América Latina, es el encargado de organizar y preservar los volúmenes que por su antigüe-

---

XVII novohispano, Universidad Iberoamericana, México 2004. MANUEL PÉREZ, *Los cuentos del predicador. Historias y ficciones para la reforma de costumbres en la Nueva España*, Iberoamericana–Vervuert–Bonilla Artigas Editores, Madrid–Frankurt am Main–México 2011. Y finalmente, sobre el ámbito guadalupano: DAVID A. BRADING, *Nueve sermones guadalupanos (1661–1758)*, Centro de Estudios de Historia de México, México 2005. Y ALICIA MAYER, *Flor de primavera mexicana: la Virgen de Guadalupe en los sermones novohispanos*, UNAM–Instituto de Investigaciones Históricas, México 2010.

dad, valía o escasez de ejemplares requieren un resguardo especial. El acervo del Fondo Reservado está organizado en varias secciones, entre ellas destacamos la Colección Lafragua, la Colección de la Sala Mexicana (cuyo nombre correcto es Colección Cronológico Mexicano) y el Fondo de Origen por ser precisamente las que nos interesan, ya que en ellas hemos encontrado los sermones recogidos en el catálogo.

1.2.1. Colección Lafragua

La Colección Lafragua es la sección más consultada del Fondo Reservado y está conformada por una parte de la biblioteca que el escritor, bibliófilo y político poblano José María Lafragua (1813–1875) reunió a lo largo de su vida. Lafragua, quien fue el primer director de la Biblioteca Nacional de México, donó generosamente a dicha institución en el año de 1871 la mitad de su colección de libros, folletos, artículos periodísticos y documentos importantes relacionados con la historia del país. La otra mitad la cedió al entonces llamado Colegio del Estado de Puebla (que posteriormente se transformaría en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla) y en la actualidad se encuentra resguardada dentro de la Biblioteca José María Lafragua.

La Colección Lafragua constituye un fondo bibliográfico de aproximadamente 1 580 misceláneas [3]. La totalidad de misceláneas se encuentran microfilmadas, así que pueden consultarse en este soporte; además, desde hace algún tiempo se está llevando a cabo la tarea de digitalización de dichos microfilms, sin embargo no estarán disponibles en línea en fechas próximas debido al tiempo que implica realizar esta labor.

Sobre la digitalización de materiales de la Biblioteca Nacional de México es preciso decir que hay un proyecto que ya se ha puesto en marcha, aunque todavía está en una etapa inicial, el de la Biblioteca Nacional de México dentro del portal de internet de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Los ejemplares que pueden consultarse en línea son muy pocos pero la propuesta de ir agregando cada vez más material es interesante. Así, esperamos que con el paso del tiempo la

[3] Se ha agrupado en volúmenes denominados misceláneas debido a que la colección está constituida principalmente por folletería: se conservan más de 24.000 folletos.

biblioteca virtual vaya estando más completa y sea accesible a un público más amplio.

La extensa Colección Lafragua desafortunadamente aún no cuenta con un catálogo completo que describa todas sus misceláneas. Incluso en Nautilo, el catálogo en línea de la Biblioteca Nacional, varios de sus documentos no aparecen registrados. No obstante, la parte de la colección que corresponde al siglo XIX sí cuenta con catálogos cronológicos impresos. Contamos con los catálogos del año 1800 a 1810; de 1811 a 1821; de 1821 a 1853; y de 1854 a 1875. Finalmente, estos cuatro catálogos se condesan en una versión electrónica en disco compacto que agrupa el siglo XIX, es decir, de 1800 a 1875 [4].

A pesar del avance que se ha logrado con estos catálogos, es evidente la carencia que implica el no contar con un inventario total del acervo, que comprende documentos fechados desde el siglo XVI hasta el XIX.

También debe decirse que todos los documentos pertenecientes a esta colección cuentan con una ficha bibliográfica a la manera tradicional. Así que buscando en los ficheros (aunque sabemos que en los tiempos que corren no es la forma más óptima, ni la más precisa para realizar búsquedas) podemos conocer los documentos de la colección.

1.2.2. Sala Mexicana o Colección Cronológico Mexicano

La comúnmente llamada Colección de la Sala Mexicana comprende obras publicadas entre los años de 1554 a 1821, ya que conserva únicamente los impresos de la época del México colonial. Su nombre correcto es Colección Cronológico Mexicano pero al encontrarse en el

[4] LUIS OLIVERA LÓPEZ, *Catálogo de la Colección Lafragua 1800–1875*, Instituto de Investigaciones Bibliográficas–ADABI de México A. C., México 2009. De igual forma, estos investigadores también han catalogado la otra parte de la Colección Lafragua, la que resguarda la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla en la Biblioteca José María Lafragua: LUIS OLIVERA LÓPEZ Y ROCÍO MEZA OLIVER, *Catálogo de la Colección Lafragua de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla 1616–1873*, advertencia de Ernesto de la Torre y presentación de Vicente Quirarte, UNAM–BUAP, México 2006 (la edición contiene una versión en disco compacto).

espacio arquitectónico conocido como la Sala Mexicana se ha identificado con el nombre del lugar en el cual se encuentra depositada [5].

La Colección Cronológico Mexicano cuenta con aproximadamente 1 350 ejemplares y resguarda el primer libro impreso en la Nueva España que posee la Biblioteca Nacional, obra publicada en 1554; y finaliza con textos de 1821, año de la consumación de la Independencia de México. De este modo, la colección incluye toda la producción bibliográfica de la época novohispana de la Biblioteca Nacional. Destacan los impresos de Juan Pablos (ya que son pocos los que aún se conservan), el primer impresor autorizado del Nuevo Mundo; los impresos de Antonio de Espinosa, quien fue el primer impresor en conseguir la libre apertura de imprentas en la Nueva España; además se tienen textos de la imprenta de Ontiveros y de otros impresores novohispanos.

Es evidente la importancia de esta colección, ya que la Nueva España fue la primera colonia americana de la corona española en la que se estableció formalmente la imprenta y, por consiguiente, su producción bibliográfica durante los siglos XVI al XVIII fue la más rica del continente.

Es sabido que en Latinoamérica se han encontrado obras publicadas sin impresor en años anteriores a que se instituyera una imprenta formal, por ejemplo en países como Chile, Guatemala y Colombia. México no es la excepción y es posible que antes de que estuviera establecida la primera imprenta de Juan Cromberger, con Juan Pablos al frente, trabajara un impresor llamado Esteban Martín [6].

Actualmente los bibliotecarios trabajan en la recolocación de la totalidad de los materiales de esta colección en el espacio denominado Sala Mexicana, ya que algunos volúmenes se encontraban dispersos en otras colecciones. De igual forma, durante la estancia de investigación, en el Fondo Reservado se estaba llevando a cabo una revisión general exhaustiva de recatalogación y recolocación, lo cual en ocasiones dificultó encontrar algunos ejemplares. Por ejemplo, de la Co-

---

[5] El espacio denominado Sala Mexicana fue diseñado de manera especial para colocar esta colección por el arquitecto mexicano Orso Núñez, quien fue el encargado de proyectar el edificio actual del Fondo Reservado (inaugurado en 1992), anexo al de la Biblioteca y Hemeroteca Nacionales.

[6] JOSÉ TORIBIO MEDINA, *La imprenta en México*, tomo I, impreso en la casa del autor, Santiago de Chile 1909, p. XXXIX–XLI.

lección Lafragua se revisaron cuidadosamente todas y cada una de las misceláneas, sin embargo no se pudo seguir el mismo orden riguroso ni con la Colección Cronológico Mexicano, ni con el Fondo de Origen debido que no siempre fue posible localizar algún volumen.

1.2.3. Fondo de Origen.

El Fondo de Origen es una colección conformada por poco más de 95.000 volúmenes, también se le llama Fondo Primitivo debido a que a partir de ese conjunto de libros se realizó la fundación de la Biblioteca Nacional de México. Es la colección de libros y documentos antiguos más importante del país, la mayoría de ellos provenientes de Europa y fechados entre los años 1501 y 1821 [7]; además de contar con volúmenes impresos, atesora incunables y manuscritos. Con el Fondo de Origen, la Biblioteca Nacional inició sus servicios en el año de 1884 [8].

El Fondo de Origen fue una de las muchas consecuencias de las Leyes de Reforma [9], ya que se conformó, gracias a la desamortización de los bienes eclesiásticos, con los archivos y las bibliotecas de los antiguos conventos, como la biblioteca del Convento del Carmen, la del de San Joaquín, la del de San Ángel, la del de San Francisco, la del Convento de San Fernando, la del de Santo Domingo, la del de San Agustín, la del de San Diego, la del de San Felipe Neri, la del Convento de la Merced, la del de San Pablo, la del de Porta Coeli y la del de

[7] LIBORIO VILLAGÓMEZ GUZMÁN, "El Fondo de Origen", en *La Biblioteca Nacional, triunfo de la República*, Universidad Nacional Autónoma de México, México 2006, p. 57.

[8] ROSA MARÍA FERNÁNDEZ DE ZAMORA, "La Biblioteca Nacional de México hacia el nuevo siglo", en «Métodos de información», vol. 7, n. 40, septiembre, 2000, p. 75.

[9] Las leyes decretadas por el presidente Benito Juárez en el estado de Veracruz mientras se encontraba sitiado dicho puerto, conocidas como Leyes de Reforma, establecieron la separación de la Iglesia y el Estado. El 12 de julio de 1859 se promulgó la Ley de nacionalización de los bienes eclesiásticos; el 23 de julio, la Ley del matrimonio civil; el 28 de julio la Ley orgánica del Registro Civil y la Ley sobre el estado civil de las personas; el 31 de julio, el decreto que declaraba que cesaba toda intervención del clero en cementerios y camposantos. El 11 de agosto se reglamentaron los días festivos y se prohibió la asistencia oficial a las funciones de la Iglesia. Un año más tarde, el 4 de diciembre de 1860, se expidió la Ley sobre libertad de cultos. Este conjunto de leyes fueron el inicio de una nueva era en la política, la economía y la cultura de México.

Aranzazú, además de la biblioteca que pertenecía a la Catedral Metropolitana.

1.2. El Catálogo

El catálogo, como ya se ha dicho, recoge todos los sermones encontrados en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México (BNMex) impresos en la Nueva España durante el siglo XVII, y está conformado por un total de 469 fichas de los sermones documentados.

Los criterios para realizar la selección fueron sencillos: cualquier sermón impreso en lo que en el siglo XVII se denominaba la Nueva España tuvo cabida en el catálogo. Para definir qué textos entrarían dentro de la clasificación de sermón también utilizamos un criterio incluyente: el único requisito era cumplir con la estructura del sermón barroco académico, sin importar que el mismo predicador incluyera o no la palabra «sermón» en el título de la obra. Al ser textos impresos, se tienen menos dudas con respecto a la estructura, pues todos los encontrados contienen formas y elementos similares. Durante la búsqueda se encontraron textos denominados pláticas o colaciones, estos textos se han dejado fuera por ser otro tipo de piezas de oratoria sagrada, con características y finalidades muy similares al sermón académico pero que no entran dentro de la clasificación [10].

[10] Con el término pláticas se hace referencia a discursos un poco menos formales y entre personas de un cierto nivel de conocimiento teológico: «en la mayor parte de las comunidades religiosas, el superior o un delegado suyo, dirige periódicamente la palabra a sus súbditos, reunidos en un lugar a propósito, constituyendo este acto la *plática espiritual*, que es una exposición de alguno o varios puntos de ascética, en estilo llano y sin arranques oratorios, lo cual no quiere decir que no se traten asuntos de la más elevada mística o de la más profunda teología. La plática espiritual empieza con el *Actiones nostras*… y termina con el *Agimus tibi gratias*…, que recita el platicante, respondiendo los circunstantes con el consabido *Amén*». De igual forma, lo que a continuación se describe como «plática dominical» es lo que entendemos nosotros por sermón: «*Plática dominical* es la exhortación que el párroco está obligado a hacer todos los domingos a sus feligreses en la Misa mayor; consiste en la explicación de algún punto del Catecismo, de algún asunto de religión o moral, de algún pasaje de la Sagrada Escritura o de algo tocante al culto, ecc. Tan estrecha es esta obligación que el Concilio de Trento considera pecado mortal su omisión durante tres domingos consecutivos, debiendo el párroco delegar en otro sacerdote el cumplimiento de este deber si no puede hacerlo personalmente», en *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana*, tomo 45, Espasa–Calpe, Madrid 1910, p. 542.

Las fichas del catálogo están numeradas de forma ascendente y a cada una le corresponde un sermón, se encuentran ordenadas de forma alfabética comenzando por el apellido del autor. En caso de haber varios sermones de un mismo predicador, se enuncian por orden cronológico de impresión y cuando se desconoce al autor se pone el título del sermón a manera de entrada (lo cual sólo ocurre en dos ocasiones: en los sermones con número 395 y 396).

Así, la ficha queda ordenada de la siguiente forma: el número de la ficha; el nombre del autor (primero los apellidos y después el nombre); la orden a la que pertenece o el cargo eclesiástico que tiene; el título completo del sermón tal como aparece en la portada; si el sermón proviene de un sermonario se menciona el título entre paréntesis comenzando por el nombre del coordinador o compilador del sermonario, siempre y cuando no coincida con el nombre del predicador del sermón (en caso de que el sermón no pertenezca a ningún sermonario esta información, obviamente, se omite); las primeras líneas del texto del sermón que siguen a la enunciación del *thema*; la ciudad de impresión; el impresor; el año de impresión; el número de páginas del sermón; la signatura del volumen o miscelánea que le corresponde dentro del Fondo Reservado (pertenece a la Colección Lafragua cuando la clasificación termina en LAF, a la Colección Cronológico Mexicano si empieza por RSM, mientras que si empieza por RFO indica que pertenece al Fondo de Origen).

Tanto en el título del sermón como en el del sermonario y en las primeras líneas de la transcripción del sermón se ha respetado la ortografía original del texto, sustituyendo únicamente la ſ (s alta) por la s actual con la única finalidad de agilizar la lectura.

Al final de la ficha se señalan, entre paréntesis, los preliminares o paratextos del sermón, es decir, los textos que lo acompañan: censuras, aprobaciones, sentires, pareceres, licencias, dedicatorias, juicios, algún soneto, décimas o cualquier tipo de poema, cartas, epigramas, anagramas, escritos a manera de «prólogo», etcétera. Se han incluido por considerar que forman parte del sermón, ya que, al haberse publicado juntos, dependen directamente de él y conforman con una unidad, además de que pueden contener datos interesantes sobre la pieza oratoria, sobre el predicador y la época e incluso, en algunas ocasiones, aspectos de crítica literaria o de preceptiva. En caso de que la fi-

cha no cuente con esta información significa que el sermón se encontró sin paratextos.

A continuación, a manera de ejemplo, se reproduce una de las fichas más completas (es decir, con un mayor número de los elementos anteriormente mencionados) que contiene este catálogo con la finalidad de mostrar los componentes descritos:

69 CAÑIZARES, LUIS DE, Obispo de Cáceres, Sermon que predico Don Fray Luis de Cañiçares, Obispo de Caceres, del Consejo de su Magestad, las honras que la sancta Iglesia Metropolitana de Mexico hizo al Doctor D. Iuan de Salzedo su Dean, Consultor del Sancto Officio de la Inquisicion, Decano, y Cathedratico jubilado de Prima de Canones, de la Real Vniversidad, en siete de Mayo de M.DC.XXVI (en Godoy Carbajal, Nicolás de, *Pompa funeral en la muerte…*) // Difficvltad me haze grande (Señores) el sentido de vnas palabras del cap. 9 de S. Lucas, que para su intelligencia, o significar su dificultad es menester presuponer, que poco antes dellas trata el Evangelista en el mesmo capitulo…, México, imp. por la viuda de Diego Garrido, 1626, 11+ fols., 1166 LAF.
(dedicatoria)

1.3. Principales resultados obtenidos

En el catálogo se ha registrado un total de 469 sermones, los cuales han sido escritos por 209 predicadores (únicamente desconocemos al autor de 2 de los sermones recopilados).

Sobre la procedencia de los predicadores tenemos que 42 de ellos pertenecen a la orden de san Francisco; 37 a la de santo Domingo; 29 son jesuitas; 8 pertenecen a los carmelitas descalzos; 9 de la orden de san Agustín; 9 de la orden de la Merced; de los hospitalarios de san Juan de Dios, 2; y de la orden de san Benito, 1. También se registraron los nombres de 6 obispos; y 64 son los predicadores que no están vinculados a ninguna orden regular, ya sea porque pertenecen al clero secular o porque no ha sido posible esclarecer su pertenencia a alguna de ellas.

La mayoría de los sermones que recoge el catálogo son piezas sueltas. Sin embargo, también se localizaron algunos sermones publicados dentro de un sermonario. El catálogo ha documentado 7 sermonarios,

los cuales recopilan juntos un total de 123 sermones. Por otro lado, tenemos los sermones encontrados dentro de obras que no son propiamente de oratoria sagrada, por ejemplo, los sermones incluidos, debido a que fueron parte de lo sucedido, en las relaciones de fiestas o de acontecimientos. De este tipo, el catálogo documenta 6 sermones.

Sobre los lugares de publicación de los sermones: la ciudad de México es el lugar de origen de más sermones, con 342; sigue la ciudad de Puebla de los Ángeles con 118; y, finalmente, la Capitanía General de Guatemala, con 3; las piezas que no cuentan con la ciudad de impresión son pocas en proporción al total de sermones: únicamente 6.

Sobre el origen de los textos dentro del Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México tenemos que 280 de los 469 sermones provienen de la Colección Lafragua. De la Colección Cronológico Mexicano 149 sermones; mientras que del Fondo de Origen 3 sermones, además de que 37 sermones se localizan en al menos dos de las tres colecciones (es decir, están repetidos).

Finalmente, es preciso señalar que el presente catálogo es el primero que documenta exclusivamente sermones novohispanos resguardados en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México, lo cual, si valoramos la importancia documental que aloja este fondo, representa un paso fundamental para el estudio de la oratoria sagrada de la época colonial mexicana (y especialmente la del siglo XVII). Este catálogo puede ser un punto de partida para futuras investigaciones, puesto que proporciona el inventario de cuántos y cuáles son los sermones impresos en el siglo XVII conservados en la Biblioteca Nacional de México.

Capítulo III

El curioso anacreontismo de Manuel de Zequeira

Yoandy Cabrera, Universidad Complutense de Madrid

1.1. Epicidad y anacreontismo en Manuel de Zequeira

La lírica cubana comienza a perfilarse con uno de los poetas más diversos, contradictorios y polifónicos del período colonial. Manuel de Zequeira y Arango nació en La Habana en 1764 y murió en 1846. Tuvo una formación clásica y esmerada en el Seminario de San Carlos y desarrolló una carrera militar sobresaliente. Al lado de sus poemas de tono épico, de exaltación a España que reconoce como madre y patria, a la que defendió incluso frente a las fuerzas de Bolívar en 1810, encontramos también versos de un desenfado tal que preludian el uso del disparate en nuestra lírica y son un ejemplo del tan llevado y traído "choteo cubano" [1]. Para entonces (en el final de su vida) ya nuestro poeta era víctima de desvaríos, perdía la razón con facilidad, decía volverse invisible al colocarse sobre la cabeza un sombrero, de modo que con Zequeira también surge un mito quijotesco para nuestra historia literaria, una tensión de conceptos y tonos que perdura incluso en la literatura que se escribe hoy mismo en la isla.

A través de la poesía, Manuel de Zequieira quiso perpetuar los episodios históricos importantes y apoyar las iniciativas de reformas sociales promovidas desde España por Carlos III que tuvieron eco en nuestras tierras y contaron con el apoyo de hombres como Don Luis

[1] JORGE MAÑACH, *Indagación del choteo*, Editorial Libro Cubano, La Habana 1955.

de las Casas y el obispo Juan José de Espada; para ello utiliza en ocasiones la octava real que es el tipo de estrofa con el que se escribió el poema épico fundador de la literatura cubana, *Espejo de paciencia*, y la primera obra heroica escrita en tierra americana, *La araucana*. De ahí que en los primeros años de producción literaria, el poeta cree en la perdurabilidad de la historia y del recuerdo, en la trascendencia y eternidad a través del canto, todo ello en consonancia con sus ideales patrióticos y militares.

Pero no solo la octava real tuvo el privilegio de exaltar las conquistas, como vemos en "La batalla naval de Cortés en la Laguna", sino que un metro con tradición de asuntos "menores" viene a sumarse a las composiciones laudatorias y panegíricas de tema político y social. La "Oda Anacreóntica" [2] de 1803 escrita en heptasílabos, como solía escribirse este tipo de poesía en España, está dedicada a Carlos III, con motivo a la develación de la estatua del gobernante Borbón [3] en el Paseo del Prado. El mismo gobernador español había hecho del Madrid dieciochesco un espacio de recreo y admiración por medio de su política de obras públicas: la construcción de paseos y monumentos es un ejemplo de ello, de ahí que el hoy conocido Paseo del Prado de La Habana surge como prolongación de esas medidas venidas del despotismo ilustrado español.

Dentro del género anacreóntico, Zequeira escribió la larga oda que hemos mencionado ya, cuatro imitaciones que se corresponden más con la tradición del género, y una versión libre, como él mismo le llama, de la anacreóntica XXXIII sobre la visita de Eros.

1.2. Homenaje épico–anacreóntico a Carlos III

Como Virgilio en la Égloga IV, Zequeira utiliza un tipo de poesía con tradición de temas festivos, simposíacos, amorosos, dentro de lo

[2] Todas las referencias a poemas de Manuel de Zequeira están tomadas de MANUEL DE ZEQUEIRA Y MANUEL JUSTO DE RUBALCAVA, *Poesías*, Comisión Nacional Cubana de la UNESCO, La Habana 1964.

[3] La estatua a Carlos III primeramente estuvo en el Paseo del Prado de Ciudad de La Habana, luego en la avenida Carlos III y hoy se exhibe en una de las salas del Palacio de los Capitanes Generales de La Habana Vieja.

que los autores y preceptores neoclásicos definían como "género humilde", para tratar temas más "elevados" (si queremos usar los términos que desde Aristóteles la crítica, a partir de preceptos morales cuestionables, usaba para definir y dividir la literatura).

Zequeira comienza invocando a Marte, el dios de la guerra, lo que viene a ser la primera contradicción que encontramos con respecto al género anacreóntico tradicional, pues la oda XXIII [4] de la colección antigua, que es conocida como la I de la edición de Stephanus, exponía la oposición entre la épica y la lírica, entre la guerra y el amor. Pero conocemos las noticias que da el mismo Horacio sobre posibles poemas de corte épico escritos por Anacreonte. El poeta intentaba cantar temas elevados y terminaba cantando sobre sus sentimientos y pasiones, vencido por Cupido, según la anacreóntica griega. Pero Zequeira pretende, en esta larga composición, salvar esas distancias, hacer un recorrido estético, construir un paseo poético que hermane lo épico con lo lírico, lo elevado y sublime con lo humilde y sencillo, del mismo modo que él los sentía unidos dentro de sí, como poeta y soldado, en esa fusión quijotesca suya de las armas y las letras.

Por los ideales militares y la formación en el ejército, por la fe que tiene en hombres como el obispo Espada y el gobernador de la isla Luis de las Casas, Zequeira dedica una gran parte de su producción poética a respaldar los planes y las medidas para el mejoramiento de la vida en la ciudad y en la isla en general. En esta etapa de su existencia y de la creación literaria, el cubano cree en las posibilidades de mejoramiento sociopolítico y cultural. Una de las obsesiones más recurrentes dentro de la poesía de Zequeira es precisamente la búsqueda de un equilibrio entre las potencialidades humanas y la paz colectiva, el propósito de encauzar los adelantos técnicos y los conocimientos y descubrimientos científicos en pos del bienestar común, de ahí que apoyase los planes de saneamiento y reformas de su época. Estas ideas, que luego se frustran y hacen que el poeta se desengañe y se evada, están presentes en esta peculiar "Oda ancreóntica", como él la bautizó.

---

[4] Todas las referencias a anacreónticas están tomadas de la edición crítica de MÁXIMO BRIOSO SÁNCHEZ, *Anacreónticas*, CSIC, Madrid 1981.

Carlos III y las medidas que de su política llegan a la isla representan para el poeta la conciliación entre lo militar y lo artístico, entre lo bucólico y lo urbano, entre lo elíseo, majestuoso y paradisíaco y lo cotidiano, entre Eros y Marte, entre la lírica y la epopeya; en fin, entre la épica y lo más tradicionalmente entendido como anacreóntico.

En el cubano mismo convivían el afán por defender la corona española y el amor por la poesía lírica; esos dos conceptos que aparecen divorciados en la tradición anacreóntica están indisolublemente ligados en su vida, y en este momento, en la época que escribe este poema, perteneciente a la línea reformista de su obra donde mezcla la tradición grecolatina y europea con la naturaleza y los espacios cubanos, Zequiera quiere salvar esas distancias, cree posible una conciliación entre las capacidades bélicas del hombre y el progreso humano, lo cual defiende y expone en esta composición al monarca español.

En cuanto a estructura y extensión, la oda sobrepasa el largo acostumbrado de las poesías anacreónticas, composiciones de unos pocos versos que no suelen pasarse de los treinta, mientras que esta consta de 597 heptasílabos. El poema no está dividido en cuartetas, como solía hacerse en este subgénero lírico y como le exigía Castillo y Ayensa a Conde en su traducción [5], sino que el poema conforma una extensísima estrofa, a la manera de los poemas épicos griegos. Por tanto, dentro de la misma estructura, hay una mezcla de los elementos formales de la tradición anacreóntica española y de los propios de la épica, en extensión y forma estrófica.

Dentro de la obra de Zequeira, la relación entre pintura y poesía, a la manera horaciana, alcanza cierta relevancia. García–Marruz destaca la alternancia que hay entre el sonido y la plasticidad en las octavas en “La batalla naval…” [6], el autor dedica algunos poemas a descripciones de pinturas colocadas en determinadas iglesias y locales habaneros, y en esta extraña anacreóntica hace una larga, continua descripción de todo el Paseo del Prado recién inaugurado en los extramuros de la ciudad, y vuelve a alternar plasticidad y musicalidad con los cañones

---

[5] JOSÉ CASTILLO Y AYENSA, *Anacreonte, Safo y Tirteo*, Imprenta Real, Madrid 1832.

[6] FINA GARCÍA–MARRUZ, “Manuel de Zequeira y Arango”, en *Hablar de la poesía*, Letras Cubanas, La Habana 1986, pp. 234–301.

disparados, la banda musical que toca, los traseúntes que conversan, los discursos pronunciados en honor del monarca español... De ahí que el procedimiento ekfrástico, que después será tan caro para los modernistas, y que forma parte de la tradición anacreóntica, sea uno de los valores del poema que lo relacionan con otras zonas de la obra del poeta, en ese intento de relacionar movimiento y descripción de las fuentes y los lugares que se van uniendo en el largo paseo.

Ese camino extendido, idílico por el que los transeúntes encuentran estatuas neoclásicas, fuentes, bancos a la sombra de un árbol, halla en la estructura misma del poema de Zequeira una analogía: el texto también se extiende interminable, sin espacios estróficos, alargado, cubriendo con las palabras las estancias del Paseo. La relación con las zonas idealizadas de la poesía anacreóntica dieciochesca española es evidente: el gusto por las fuentes, por los rosales, por los decorados en miniatura, a lo rococó es perceptible en el poema de Zequeira, pero a ratos se orquesta y se "contamina" con la procesión militar, con los cañones disparados en honor a Carlos III, con los transeúntes, con la música de la banda orquestal, lo que confiere una resonancia de lo político–social poco frecuente en estas composiciones que dentro de la Metrópoli suelen referirse precisamente a lo contrario: a evadirse de las cortes y a la búsqueda del amor en el campo y los entornos naturales y bucólicos [7].

En este canto de celebración a La Habana, a la ciudad festiva y engalanada, encontramos referencias marciales en una descripción amante del detalle. El poeta crea en su recorrido un *locus amoenus* en medio de la ciudad, un paseo idealizado, coronado por Ceres, lleno de árboles, sombra, recreo, paz, reflujo de visitantes, festividad. Los transueúntes se cruzan con ninfas de mármol, con Neptuno en su fuente. A la grandilocuencia se unen imágenes mitológicas, referencias encubiertas, pomposas y giros oscuros, gongorinos, que a veces el propio autor explica en nota al pie. La festiva "Alameda" conduce, en su largo recorrido, en su estrofa interminable, en su

[7] También puede afirmarse que reformismo, didactismo, crítica social, bucolismo, se fusionan en los demás ejemplos anacreónticos anteriores a la oda de Zequeira que encontramos en las publicaciones periódicas coloniales y que tienen antecedentes en poetas como Cienfuegos dentro de la tradición salmantina. Sobre el tema: YOANDY CABRERA, "El despertar anacreóntico en el *Papel Periódico de La Havana*", 2009, inédito.

alternancia de estatuas, cuadros, árboles, edificios, banderas y todo el «vistoso alarde de la opulencia Habana» hacia el ambiente rural, porque el paseo termina en el campo, así que el poeta une en su larga descripción urbanismo y bucolismo, algo muy propio del anacreontismo español.

La composición regresa en la alta noche, en forma de composición anular, a la estatua del monarca, que, como los amantes anacreónticos, como el dios mismo del amor, «dardos a los ojos/ que hasta los pechos bajan/ dispara a quien la mira.» Este monarca dios, este monarca–Cupido alumbra la noche en que el sujeto lírico siente que lo embriaga un dulce sopor. De Marte y la procesión de la tarde, el poeta va a la noche y al sueño, a la tranquilidad de la vigilia, después de este largo canto a la ciudad y al mármol real que la embellece.

La oda dedicada a Carlos III se coloca entre sus poemas de tono elevado, en la zona reformista de su poesía, y como "El cementerio" responde al respaldo de las ideas reformistas y a los planes higiénicos y de saneamiento puestos en práctica por el Obispo Espada y por Don Luis de las Casas. Pero el paulatino escepticismo de Zequeira ante los adelantos técnicos y científicos como la nave de vapor, lo conduce al tipo de anacreónticas más comunes y reconocibles. Poemas como "A la paz", "Contra la guerra", "A la nave de vapor" muestran el profundo temor del poeta ante las potencialidades del hombre y al triunfo de la razón humana, sobre todo porque el hombre suele usar sus invenciones técnicas para ir en contra de su propia raza, y esto preocupa mucho a nuestro autor. De ahí que la cercanía de Zequeira a los temas más comunes de la poesía anacreóntica no venga por simple imitación, sino por medio de un razonamiento y un cambio de perspectiva en su modo de pensar frente a los acontecimientos que vive y de los que tiene noticia.

1.3. Traducción e *imitatio* de la oda XXXIII

La traducción que realiza Manuel de Zequeira de la oda anacreóntica XXXIII, es una versión muy personal. La titula "El amor refugiado en casa de Anacreón" y como subtítulo coloca "traducción libre". Libérrima podría decirse, desde nuestro punto de vista

contemporáneo. En ella, como ha demostrado Glisel Delgado Toirac, aparecen aproximadamente 23 versos que pueden considerarse ampliación y que no están en el texto de partida, además de que «el nombrar Anacreón al hombre que refugia en su casa a Eros es pura invención ajena al texto primario.» [8] Llama la atención que el poeta asuma que el sujeto lírico es Anacreón, y esto se debe a que los poemas de la colección griega eran leídos por los poetas de la época de Zequeira como propios del lírico griego y no como imitaciones posteriores [9].

Como Varona, por ejemplo, Zequeira habla de lluvia desde el principio de la versión , algo que en el texto orignal no aparece, aunque se deduce por llegar el niño empapado. Martí entiende que el niño viene húmedo a causa del rocío de la noche [10]. Zequeira no hace referencia alguna a la nota erudita de la posición de las constelaciones que aparece en el original y tampoco, como señala Glisel Delgado, dice desde el principio que el dios que toca a la puerta es Eros; esto lo sospecha el sujeto lírico cuando le abre y ve sus atributos, por lo que el poeta busca crear una especie de incertidumbre sobre la naturaleza del visitante hasta que en medio del poema y no al principio, como pasa en el original, dice que se dio cuenta de que se trataba de "aquel dios tirano".

En las muchas ampliaciones que lleva a cabo el poeta cubano está el aumentar la explicación del niño para persuadir al hombre y le abra. Las otras ampliaciones, las principales están encaminadas a emitir juicio sobre el "tirano" niño, sobre el dolor que le causaría y para evidenciar el carácter malévolo y travieso del dios. Estilísticamente, es de destacar el uso reitarado de la anáfora en los versos de la tercera y más larga estrofa donde comienza con "yo", haciendo referencia a lo que hizo por el joven, a cómo lo cuidó y en contraste con lo que el niño hace por él, que lo hiere:

---

[8] GLISEL DELGADO TOIRAC, *Traducciones cubanas de anacreónticas*, Trabajo de diploma, Universidad de La Habana, La Habana 2001.

[9] Sobre la "cuestión anacreóntica": MÁXIMO BRIOSO SÁNCHEZ, "Introducción", en *op. cit.*, pp. IX–XCIV.

[10] YOANDY CABRERA, "José Martí y Enrique José Varona como paradigmas de la traducción anacreóntica en Cuba", ponencia presentada en el I Congreso de Jóvenes Investigadores de Filología Clásica, UAM, 2011.

Yo lo senté a la lumbre
yo entre mis propio brazos
con eficacia extrema
procuré acariciarlo:
yo le enjugué el cabello,
yo calenté sus manos
mas, ¡ay! ¡Quién me dijera
que me buscaba un daño!

Los dos versos señalados en negrita son agregados, no es una idea que esté en el original. Compárese el fragmento con la traducción literal del mismo y véase que el procedimiento general del poeta es embellecer algunas ideas que están en el original a partir de los gustos y la retórica de la época propios de la *imitatio*, así como insistir, en las distintas partes del poema en que sería herido y mal pagado por el dios:

Habiéndole sentado junto al hogar
con las manos sus brazos
(yo) calentaba, de la cabellera
(yo) exprimía abundante agua.
Pero este, después que el frío lo dejó
"ea" dice "probaré
este arco [...]. [11]

La estructura de la composición es irregular; las 5 estrofas que lo conforman son de 8, 4, 31, 12 y 12 versos respectivamente. Mantiene los versos de 7 sílabas y la rima asonante en los versos pares, elementos heredados de la tradición española.

1.4. Erotismo, sátira y anacreontismo

Las cuatro imitaciones que restan están más apegadas al tono y modo tradicional del género anacreóntico venido de España. Una está dedicada "A Lelio" y las tres restantes a "Carmelina". En la dedicada a Lelio leemos una negación rotunda a los temas bélicos, por lo que marca un cambio sustancia en la poética del autor. En otro imitador

[11] La traducción literal que se ofrece es del autor de este capítulo.

del género esto sería pura retórica, tema heradado, pero en Zequeira, que había pretendido hermanar los tonos, igualar paz y guerra, encontrar en la razón humana un modo de alcanzar la tranquilidad idílica sin la necesidad de la evasión, esto es de gran importancia. En sus etapa posterior, prerromántica y satírica, el poeta contradice, cuestiona, trasgrede las ideas que antes había defendido [12].

El poeta invita a Lelio a irse a un lugar apartado (ya no en aquella idílica ciudad que retrata y describe con entusiasmo en su larga oda reformista) para beber en paz, entre las ninfas y cerca de la orilla. En la primera oda a Carmelina recuerda haber cantado en otro tiempo las hazañas, los temas épicos. Estos poemas ya forman parte de lo tradicional anacreóntico y reproducen la oposición entre amor y guerra, entre Marte y Cupido, los cuales en 1803 habían convivido en los versos del poeta.

En la segunda oda dedicada a Carmelina, que él titula como "A la misma", el poeta retoma las referencias a lo agradable, dulce, delicado de la amada en un ambienta primaveral e idílico. Una abeja va de flor en flor buscando miel hasta llegar a las mejillas de Carmelina, y después de chupar «volvió a girar contenta/ sintió el veneno dulce/ y reventó la fiera.» Este final sorprendente en que la abeja revienta destaca la terrrible dulzura de la belleza amada, reproduce la dicotomía del niño Eros que es dulce y traidor a la vez y se relaciona con los efectos y poderes que tendrá la amada en las imitaciones de Enrique José Varona [13].

El anacreontismo en Zequeira tiene su eco también dentro de su línea satírica. Si en las imitaciones que el autor lleva a cabo se niega a seguir cantando los temas elevados y serios y opta por un tono más humilde; por otra parte, utiliza la estrofa épica española por excelencia (octava real) con la que había cantado en tono majustuoso y altisonante a Cortés, para burlarse de los temas elevados y trascendentes a los que se dedicó en su poesía épico–reformista. En sus "octava jocoserias", un tipo de poesía que encontramos también en la prensa del siglo XVIII español, se burla y satiriza los modelos

[12] García–Marruz ve en "La ronda" de 1808 un preludio a esta zona onírica, satirizante, desesperanzadora de su creación poética.

[13] ENRIQUE JOSÉ VARONA, *Odas anacreónticas*, Imprenta "El Fanal", Puerto Príncipe 1868.

literarios a los que había tributado: a la épica, a la bucólica, a todo tema serio; e impone el disparate, el sin sentido, porque su poesía también refleja el desequilibrio mental que sufrió el poeta. Con respecto a la poesía que analizamos, dice:

> El dulce Anacreón con nuevos sones
> cantó al amor picado por la abeja
> […]
> pero yo (aquí mi plectro se alborota)
> dulce canto los huevos en compota.

El cubano cuestiona, trasgrede, se burla de todo lo coherente y lógico, de lo serio, de lo trascendente. Nada le importa sino el sin sentido, el caos, la demencia. La tradición que él mismo había venerado es puesta en tela de juicio, ridiculizada. Realiza un sabotaje de los temas serios y de la tradición con un estilo más suelto y desenfadado y a partir del mismo soporte estructural de poemas de tono sublime como *La araucana*.

De este modo, a través del anacreontismo de Zequeira, se puede estudiar la pluralidad de tonos, temas y formas que caracteriza su literatura, y demostrar cómo en su obra se va de lo épico a lo bucólico y subjetivo, de la esperanza y la fe en la razón humana a la frustración y la evasión, de la solemnidad a la sátira y a la burla, de la búsqueda de la fama y la perdurabilidad a lo fugaz y banal de la vida, de la exaltación y el canto a la guerra a la búsqueda de una paz retirada, de la multitud festiva a la soledad, de lo estentóreo al silencio y a la paz del campo, de la lucidez a la locura y el disparate, del canto a Carlos III a creerse descendiente de los borbones cuando enloqueció.

Capítulo IV

Desempolvar al Fausto criollo.
(O sobre cómo la literatura se explica a sí misma)

Maia Gorostegui Valenti, Università de Barcelona

En Argentina en 1866 se publica un texto bajo el mismo título que la opera que, contemporáneamente, se está poniendo en escena en el Teatro Colón: *Fausto*, pero un singular subtítulo lo acompaña: *Impresiones del gaucho Anastacio el Pollo en la representación de esta ópera* [1]. Comienza con el encuentro de dos gauchos —el Pollo y Laguna—, a orillas del río, en el bajo esa zona a medio camino entre la ciudad y el campo: espacio de frontera, de hibrides. El Pollo ha ido a la ciudad para cobrar unas deudas y, casualmente, ha entrado al Teatro Colón para hacer tiempo hasta encontrar al pagador, allí presencia la ópera en cuestión. Luego, al encontrarse con Laguna, le relatará detalladamente lo allí ocurrido, distinguiendo especialmente que el mismísimo *Mefistófeles* haya estado en escena, claro que sin considerar que se encontraba frente a una "representación", por ende ante la ficción misma.

En cuanto a las lecturas que de este texto se han hecho, cabe resaltar que algunas que giran en torno a lo paródico determinan que este efecto se sostiene en la explotación de cierta ingenuidad del hombre de campo y esa confusión sería la que trae aparejada la risa. Pero, las lecturas se van reescribiendo, dialogando en el transcurso de la historia crítica configurando modos interpretativos disímiles que conllevan

[1] ESTANISLAO DEL CAMPO, *Fausto*, Colihue, Buenos Aires 1993.

implicaciones divergentes. Así es que remite simultáneamente a la obra de Goethe y a la ópera de Gounod, pero en diálogo con la serie gauchesca, concretizando la máxima posibilidad de ser comunicativa una obra: de la escritura pasa a la narración íntima entre dos amigos ampliando el abanico de significados posibles de una misma puesta en escena y poniendo en cuestión, de acuerdo con Lamborguini, los modos de configurarse socio–culturalmente en esa orilla alejada del mundo. Al volver al origen oral de los relatos pone en debate sus matices interpretativos y otorgando espacio de autoridad interpretativa al *subalterno* como espacio de crítica. Claro, que ya desde el término impresiones, paratextualmente significativo, aparece en escena esta subjetividad: la autoridad de la cultura europea comparte "cartel" con la subjetividad productora del subalterno, de aquel que opera desde fuera de la ley. Dos elementos que se excluirían conviven en la ficción y el oxímoron tiene la fuerza que adquieren las lecturas "a contrapelo".

Las preguntas recurrentes de estos dos gauchos acerca de la veracidad de lo que están viendo en el escenario —la visión como elemento de legalidad es fundamental aquí— así como las consecuentes deformaciones del relato cobra espesor metafórico porque, de acuerdo con Sarlo, «el acto de lectura es definido esencialmente como una actividad productiva de sentido, que abarca las actividades complementarias de selección y organización, anticipación y retrospección, formulación y modificación de expectativas en el curso del proceso de lectura.» [2] Así, el texto entendido como "ideologema" puede ser visto como un punto de encuentro de códigos, en tanto signos organizados, cristalizados, formalizados, y en esa unión se genera la significación no en tanto conocimiento que debe ser descifrado sino como espacios vinculables; por eso el cambio de contexto de la obra subraya el relativismo histórico y cultural del valor estético. En este sentido será Jauss quien proponga una suerte de movimiento dialógico entre el arte canonizado y aquel que viene a romper con el horizonte de expectativas supuesto. Estas cuestiones vistas en perspectiva parecen muy claras, pero no puede escaparse el contexto en que ocurre, desviando la construcción

[2] BEATRIZ SARLO, "Crítica de la lectura: ¿un nuevo canon delectura?", en «Punto de vista», n. 24, Buenos Aires 1985, p. 9.

de expectativas condicionadas histórica y culturalmente. Así la obra artística no puede ser separa de la Historia, de la memoria colectiva y de la privada, en suma: de las circunstancias de creación y de recepción. O, de acuerdo con Jauss se ha de pensar la tarea de interpretar como:

> La relación de tensión existente entre texto y presente, como un proceso, en el que diálogo entre autor, lector y nuevo autor analiza la distancia temporal, mediante un movimiento de ida y vuelta, de pregunta y respuesta —de respuesta originaria y pregunta actual— concretizando el sentido siempre de una manera diferente. [3]

Su esencia es la potencialidad de significados, por ello lo único realmente sabido o dado por sentado a priori será la potencialidad que se antoja infinita y se aloja en el receptor. Entonces, ese nombre propio tan reconocible —sin embargo— se ve modificado en los sentidos que trae consigo el subtítulo que introduce desde el vamos la posibilidad de una versión subjetiva del relato. Rompe simultáneamente con lo que puede suponer un lector europeo al ver el título y con lo que se esperaría de una larga payada en el contexto rioplatense. Serán específicamente los términos *impresiones* y *representación* que marquen una consciencia de los materiales, de la ficción, de la versionalidad, de la subjetividad. Ahora bien, resulta inevitable preguntarse si puede ser leído este texto como una temprana reflexión acerca de los alcances y los límites de la interpretación. O, en todo caso, si puede cobrar potencia de crítica emancipadora, de acuerdo con Racière [4]. Por otro lado, y desprendiéndose de lo anterior ¿se pueden leer modos divergentes de pensar la configuración cultural y política de la argentina subyacentes en las subsiguientes críticas?

Cabe recordar que varios críticos se refieren al texto de Del Campo como *versión* del original, pero considerando la distancia con el texto original resulta más productivo en términos de crítica literaria pensarlo como obra autónoma en diálogo con varias tradiciones redefiniendo y redescubriendo modos de pensarse culturalmente. Justamente es su

[3] HANS ROBEN JAUSS, *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética,* Taurus, Madrid 1992 (1986), p. 23.

[4] JAQUES RANCIÈRE Y ARIEL DILON, *El espectador emancipado*, Ediciones Manantial, Buenos Aires 2010 (2008).

carácter dialógico lo que pone en escena el carácter mestizo e híbrido de la producción literaria argentina así como de diversos modos de entenderlo críticamente. Y esos diversos modos de comprensión crítica son los que interesa observar, sin negar posicionamientos sino observando lo que subyace. La hibrides genérica, esas textualidades específicamente latinoamericanas —señala Ludmer [5]— hacen pensar que la literatura trabajada a dos voces, a dos culturas y será esa dualidad la que genere inmediatamente una denotación política. Se funden cultura y política porque se funden los lenguajes con relaciones sociales de poder: con determinaciones, parámetros preestablecidos que condicionan las "jerarquías" que se ostentan dominantes en un tiempo y lugar determinado. Así, en el *nuevo mundo* la narrativa cultural fue, en principio, determinada en cierta medida, adecuada al centro de poder cultural: Europa. Se tendió a unificar las narrativas de ambos lados del océano, de alguna manera lograr acoplar "lo nuevo" a la narrativa estética ya formada. Por eso, resulta interesante, además, pensar ese texto que se configura *a dos voces* en un contexto social en el que sino se podía ser Europeo al estilo francés o alemán, mejor ser un hombre de campo, tranquilo y respetuoso de la legalidad institucional pero exótico. Ciertas cuestiones cobran sentido en su diálogo, por ejemplo con el modo en que se institucionalizó el Martín Fierro de Hernández para el primer centenario, acción que encabezaron aquellos que leyeron el *Fausto* como parodia del hombre de campo.

Ahora bien, el *Fausto*, texto heredero de los tópicos propuestos y cristalizados por Hidalgo pone en juego la cultura oral del gaucho con la letrada de la metrópolis europea. Si bien las lecturas críticas no faltan, más aun abundan, la cuestión relativa a la puesta en juego de los límites de la recepción y de los modos de producción de significados, no está puesta en el centro de las reflexiones. Hubo varios modos de leer que dos gauchos entren al teatro Colón y *relaten* una ópera perfectamente reconocible por un lector de formación "europea": algunos simplemente como una burla, otros que señalan la "falta de verosimilitud", pero también cabe pensarlo en términos alegóricos y metaliterarios. De la misma forma que resulta válido entender las diversas lectu-

---

[5] JOSEFINA LUDMER, *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria,* Sudamericana, Buenos Aires 1989.

ras que ha convocado como formas de poner en juego conflictividades que exceden lo netamente narrativo. Así, en tanto texto metarreflexivo trae aparejado una intensa lectura de los modos de interpretación/producción del arte en la periferia y, consecuentemente, de los modos en que se intenta generar narrativas culturales que ponga estas zonas marginales del mundo en diálogo de igualdad con el centro. Como bien señala Lamborghini: «en el *Fausto* la distorsión multiplicada reenvía a lo cultural, allí donde más le duele a esa sociedad. Porque si hay una pretensión que la singulariza es la de ser culta». [6] En este caso el eje de lectura pasa de literario a lo social. No tanto como *versión gauchesca* del original europeo sino alegóricamente en otras direcciones: considerando siempre la fórmula básica de la ficcionalización de acuerdo con Iser [7], en tanto trae a la presencia la simultaneidad de lo que es mutuamente excluyente, porque la alta cultura, la ópera europea que excluiría necesariamente al gaucho, símbolo de lo subalterno, de lo marginal, de lo sin–vínculo con la legalidad, como intérprete se ve descentrada. Coincidiendo con Jauss, se da sitio tanto al «intérprete como a todas las instancias de la sociedad en la participación activa en la formación y transformación de los significados, que es lo que hace que una obra viva históricamente.» [8] Vuelve a incluir las formas primarias de la experiencia estética, sin beneficiar únicamente la situación elevada, ascética, grandilocuente. Así como Jauss aboga por la experiencia sensorial y de interacción comunicativa, opuesto al *purismo estético*, retomando la cita de Lamborghini, el placer artístico desde ciertas posturas críticas ha estado reservado para la "burguesía culta" [9] y, en ese sentido el texto de Del Campo permite leer un *germen* de crítica potente.

Si bien sigue los tópicos propuestos por Hidalgo la ausencia de las referencias a penurias padecidas por cuestiones políticas dará pie a Ludmer para una lectura a–política del texto de Del Campo. Sin embargo, dentro de la serie gauchesca *el fausto criollo* resulta paradigmá-

---

[6] LEÓNIDAS LAMBORGHINI. "El gauchesco como arte bufo", en Aa. Vv., *Historia crítica de la literatura argentina. La lucha de los lenguajes*, vol. II, Emecé, Buenos Aires 2003, p. 105–118.

[7] WOLFGANG ISER, *El acto de leer*, Taurus, Madrid 1994.

[8] HANS ROBEN JAUSS, *op. cit.*, p. 55.

[9] Ivi, p 59.

tico en dos sentidos: en cuanto a la constitución de la serie dado que introduce cuestiones de carácter universal en el diálogo, configurando un antecedente fundamental para atender al tipo compositivo de la obra de José Hernández y, además, dado esboza un nuevo tipo de lector modelo desde el momento en que toma como referencia la ópera de Gounod, símbolo de la alta cultura europea, *pervirtiéndolo*, leyéndola desde la subalternidad. Este tipo de lector supone la actualización de los procedimientos paródicos, no acerca del gaucho, sino del texto en su totalidad, porque apela a un humor no circunstancial, anecdótico o coyuntural, sino más bien de forma constitutiva y en términos estructurales, porque presenta desde su título y subtítulo los dos códigos culturales que son tomados como objeto del procedimiento paródico. En ese sentido Lamborghini ve una tensión entre lo serio y lo cómico, lo bufonesco, lo distorsivo que se alojan en sí mismo, en la tensión, la torsión de la sobrecarga de significados. Lo lee como un espacio donde se asimila la distorsión del sistema (de pretender europeizar América, por ejemplo) y la devuelve multiplicada. Desde la parodia del género culto se entiende una pretensión europeizante y se la eleva a la potencia de las infinitas posibles lecturas. En esa línea Panesi [10] sostiene que la parodia opera como procedimiento básico del texto, a diferencia del Martín Fierro donde se efectúa la parodia en torno del discurso del inmigrante (*papolitano*, por *napolitano*) o del letrado de la ciudad (*penitenciaría* se traduce como *penitencia diaria*). En este caso Panesi sostiene que la parodia en el Fausto es un modo de poner en escena al gaucho constituye el eje fundante del texto excediéndolo y configurando un modo de entender coyunturas culturales y políticas.

Pero retomando críticas anteriores (para así evidenciar cómo se modifica el posicionamiento subyacente a cada lectura) para Lugones —que lee la parodia como un *género secundario* y no como un procedimiento— la obra de Del Campo es una evidente burla al gaucho, a ese hombre de campo inculto que nunca comprendería la cultura europea. Lectura de corte realista determinada por la cuestión de la *verosimilitud,* procura remarcar una serie de "errores" que considera cruciales al momento de calificar al texto. Se detiene a explicar cómo

[10] JORGE PANESI y NOEMÍ SUSANA GARCÍA, "Introducción", en ESTANISLAO DEL CAMPO, *Fausto*, Colihue, Buenos Aires 1994.

nunca un hombre del ámbito rural utilizaría como transporte un *overo rosao* y que el gaucho no resistiría la música de ópera, no comprendería la obra y le resultaría absolutamente ajena a su lenguaje y costumbres. En este sentido las reflexiones de Saer [11] e Iser [12] iluminan esta cuestión: las ficciones no son el lado irreal de lo real, lo opuesto a la realidad; si no que son, en todo caso, condiciones que permiten la producción de mundos, cuya realidad, en cambio, no ha de ser dudada. Entonces, Lugones junto con Rojas canonizaron al *Martín Fierro,* congelándolo en sus posibles significados, únicamente como continuación del modelo–autoridad de las epopeyas y gestas fundantes. Pero en el *Fausto* la parodia como elemento constructivo excluye toda posibilidad de sujeción porque libera el vínculo con el modelo–autoridad. Cabe resaltar que esa *hipótesis realista* olvida el necesario *pacto de lectura* porque —de acuerdo con Borges [13]— del mismo modo que accedemos a la convención de que el poema de Hernández se constituye como una extensa payada autobiográfica, cabe aceptar que el gaucho del *Fausto* haya entrado al Teatro Colón ha presenciado gustoso aunque sorprendido la ópera. Así, la anécdota del gaucho —como público de la ópera— forma parte de la broma general que significa el texto en su totalidad. Metaliterariamente, mucho antes de las abundantes reflexiones acerca del goce estético, se pone en juego otra perspectiva donde ese *goce* que «desencadena y posibilita el arte [...] ha de convertirse de nuevo en objeto de reflexión teórica, si actualmente es importante para nosotros justificar ante sus detractores la función social del arte y de la ciencia a sus servicios, tanto frente a los intelectuales como frente a los iletrados.» [14] En este sentido, la función social del arte como espacio de experiencia, lejos de transformarse en un panfleto se aloja en la parodia como un ejemplo de resistencia cultural: en el espacio sacro con el nombre del descubridor que se transforma en una pulpería, el elevado lenguaje europeo se traduce: de trampas a *ardiles*, de Fausto a *dotor*. Por ello Lamborghini entiende el tono paródico no exclusivamente del modelo europeo de alta cultura,

---

[11] JUAN JOSÉ SAER, *El concepto de ficción*, Ariel, Buenos Aires 1997.

[12] WOLFGANG ISER, *op. cit.*

[13] JORGES LUIS BORGES, *Discusión*, Emecé, Buenos Aires 1957.

[14] HANS ROBERT JAUSS, *Pequeña apología de la experiencia estética*, Paidós, Barcelona 2002 (1972), p. 31.

sino que la verdadera «función es la que ofrece la parodia impiadosa, encarnizada, delirante de ese modelo cultural de importación, de ese modelo gringo, y del público que acude en tropel a rendirle su alelado e incondicional tributo de admiración en el Teatro Colón recién inaugurado.» [15] Así, el hiato que se genera entre el espacio de producción europeo, la recepción latinoamericana, en Del Campo, y las subsiguientes lecturas no transmiten de modo alguno sentidos únicos pero sí diálogos con la cultura ineludibles. Aquellos que se observan específicamente, por ejemplo en la hibridez, ese diálogo al dialogo de la cultura europea con la oralidad como un espacio productivo de crítica política que ha sido encarado desde diferentes ángulos. Vale recordar que todos los escritores de la serie Gauchesca son de extracción culta, letrados y —en su mayoría— hombres de la ciudad, algunos críticos como Rojas [16] y Lugones [17] han pretendido ver el género como una herencia ineludiblemente vinculada a la tradición de los payadores y, como tal, ejemplo fundante de una tradición propia nacida en los gauchos cantores que instalan la tradición de composiciones de color local y con un carácter inminentemente oral. Pero, como se ha venido aludiendo, estas primeras lecturas criticas en dejan entrever una pretensión de normalizar culturalmente el país, primero como una continuación de la madre patria europea: el Fausto en el teatro más importante y los gauchos son los incultos que no comprenden la ficción que se pone en escena. Luego, a las vistas de la imposibilidad de europeizar "correctamente" a la ciudadanía el siguiente intento es buscar una epopeya fundante. Cristalizando y despojando de potencialidad crítica.

Si bien la gauchesca ha estado desde sus inicios vinculada a cuestiones políticas, Ludmer entiende que el cambio de escenario de los festejos políticos al teatro hace que se pase de la crónica política de una fiesta cívica y política, a una puramente cultural; de alguna manera lo ve como algo anecdótico. Pero toda estética carga con una ideología por eso lejos de ser un texto apolítico, pone en escena una serie de tensiones opositivas que Ludmer considera sólo en tanto campo/ciudad y no como resistencia: cultura hegemónica versus cultura

[15] LEÓNIDAS LAMBORGHINI, *op. cit.,* p. 7.

[16] RICARDO ROJAS, "Los gauchescos", en *Historia de la Literatura Argentina*, Losada, Buenos Aires 1948.

[17] LEOPOLDO LUGONES, *El payador*, Huemul, Buenos Aires 1972.

subalterna y la figura del receptor como espacio productivo es fundamental para pensarlo. Resulta mucho más interesante pensarlo en los términos de Lamborghini: juego paródico de todo un artefacto político–cultural en formación. De esta forma el marco receptivo del *Fausto* en un país subalterno acentúa el carácter público del arte situando en su centro al sujeto que percibe y de acuerdo al contexto de recepción específico. Devolviendo al arte su potencia cognoscitiva: en la medida en que renueva la percepción de las cosas, el arte representa una estrategia contra la extrañeza del mundo porque toda obra de arte pone a nuestra disposición una irreemplazable posibilidad de experiencia. Cabe aclarar que no se trata de una lectura contrastiva para dar cuenta de los modos en que el bagaje cultural de cada uno determina inevitablemente la interpretación (y consecuente relato) de una obra de arte. Sino que —a partir de esos modos de condicionamiento contextual de las interpretaciones— vale acceder a la conflictivita subyacente en el relato y sus lecturas. La subversión de la presunta objetividad o sentido único es desmantelada de manera alegórica en esa reflexión metadiscursiva. Extrema el espacio dedicado a la recepción generando un nuevo texto que dialoga a dos voces poniendo en juego la variabilidad de interpretación de acuerdo con el horizonte de expectativas con que se acerca el receptor concreto y no–supuesto al objeto artístico. Así es que Susan Sotang señala cómo la interpretación tradicional reduce el sentido plural de la obra abierta a una significación única no logra aferrar la estructura estética plural, en devenir significante, porque su sentido es en principio inagotable y potencia su fuerza estética y crítica por la posibilidades de abrir espacio a nuevas miradas. En este sentido, hay que señalar que una tradición literaria se forma necesariamente en un proceso que supone dos actitudes distintas: la apropiación y el rechazo, la conservación del pasado y la renovación y las prácticas paródicas juegan un papel fundamental en ese sentido.

De la burla de los gauchos incultos al absurdo de normalizar culturalmente un país en formación, el *Fausto criollo* se funda en un desafío entre lo banal y lo artístico, entre alta y baja cultura: en un cuestionamiento de los establecidos, dejando en claro el carácter público y no único del arte. Pone en juego un conflicto cultural, político, ideológico; una pugna entre culturas reconocidas, dominantes versus la cultura

de los *subalternos marginados*. Lejos de entender, como Ludmer, que se despolitiza al gaucho alejándolo de su papel de combatiente al encerrarlo en un teatro cabe considerar esta manifestación como modo de posicionarse. Los dos gauchos ponen en escena la comprensión de acuerdo a sus propias experiencias, modificando fuertemente el texto original y así es que «considerada desde el punto de vista marxista, la teoría de Mukarovsky sobre la función estética tiene una especial significación […] si lo estético está vacío no es 'por esencia patrimonio de ninguna clase social' y, por eso mismo, es un 'instrumento de humanización'.» [18] Pensando las diferentes criticas del *Fausto Criollo* y cómo se van modificando: de la lectura realista, a la paródica y luego la de resistencia cultural es factible trazar una suerte de paralelo con los modos de entenderse argentino, latinoamericano; sobre las narrativas propias, las prestadas, los intentos de forjar identidades. Son lecturas que se suceden, repensándose, dialogando, corrigiéndose, fluyendo en suma. Poniendo en evidencia que «el lenguaje es una legislación, la lengua es su código. [...] Toda lengua es una clasificación, y [...] toda clasificación es opresiva» [19] este texto y sus diversas críticas dan cuenta de los modos opresivos de la cultura y de la capacidad de crítica emancipatoria que se puede alcanzar si se mira el código desde fuera, si se entiende al valor estético como un proceso y no un estado. Como señala Jauus, el mundo de la ficción y el mundo real están coordinados por una especia de horizonte reciproco, «que hace que el mundo aparezca como horizonte de la ficción y la ficción como horizonte del mundo» [20] y ambos horizontes se retroalimentan, generando capas de sentidos que intensifican potencialidad simbólicas.

---

[18] HANS ROBERT JAUSS, *op. cit.*, p. 192.

[19] RONALD BARTHES, *El placer del texto y lección inaugural*, Siglo XXI, Madrid 2007, p. 53.

[20] HANS ROBERT JAUSS, *op. cit.*, p. 200.

Capítulo V

Humor, ironía y sátira al servicio de la crítica social y política: los "Cuentos yanquis" de Abraham Valdelomar

Mª Elena Martínez–Acacio Alonso, Universidad de Alicante

En el contexto del fin de siglo, surgió en Europa y en Latinoamérica el debate que oponía las sociedades anglosajonas a las de origen latino, planteando la superioridad de las primeras [1]. Desde finales del siglo XIX, proliferaron en el ámbito de las letras hispanoamericanas las obras ensayísticas y literarias que, de alguna manera, trataban de revertir estas ideas planteando los aspectos negativos del materialismo y el excesivo pragmatismo que caracterizaban, a su juicio, a las sociedades anglosajonas. El escritor peruano Abraham Valdelomar [2] llevó a cabo una interesante

[1] Con el evidente progreso económico de Estados Unidos, Reino Unido y, en menor medida, Alemania, comenzaron a circular en los países latinos (incluyendo a Francia y a Italia) una serie de ideas estrechamente ligadas a las nuevas nociones aportadas por las investigaciones en psicología y por el progreso científico en el ámbito de la biología, donde las teorías darwinianas sobre la selección de las especies hicieron surgir una conciencia generalizada de inferioridad con respecto a las razas germana y anglosajona. Ejemplos de ello son obras de la época como *Leyes psicológicas de la evolución de los pueblos* (1894) de Gustave Le Bon, o *En qué consiste la superioridad de los anglosajones* (1897) de Edmon Demolins. (V. TEODOSIO FERNÁNDEZ, "España y la cultura hispanoamericana tras el 98", en LOURDES ROYANO (ed.), *Fuera del olvido: los escritores hispanoamericanos frente a 1898*, Universidad de Cantabria, Santander 2000, p. 14).

[2] Abraham Valdelomar (1888–1919) fue un escritor peruano que tuvo una importante presencia en el panorama cultural limeño de la segunda década del siglo XX. Adoptó una actitud bohemia y aristocrática y se hacía llamar con el pseudónimo de "Conde de Lemos". Sin embargo, este narcisismo exagerado no se debía únicamente al afán de protagonismo del escritor,

reformulación de este tópico de época en sus “Cuentos yanquis” [3], utilizando como elementos clave de su crítica hacia lo anglosajón el humor, la ironía y la sátira.

De entre las diversas prácticas literarias que Valdelomar ensayó para poner en evidencia su actitud contestataria hubo una que recorrió de forma transversal toda su producción: el humor. En palabras de José Carlos Mariátegui:

> Uno de los elementos esenciales del arte de Valdelomar es su humorismo. La egolatría de Valdelomar era en gran parte humorística. Valdelomar decía en broma casi todas las cosas que el público tomaba en serio. Las decía *pour épater les bourgeois*. [4]

Por tanto, como explica Mariátegui, el humor en Valdelomar no era gratuito, sino que obedecía a una actitud de rebeldía y de denuncia; motivo por el cual a menudo aparece conjugado con la ironía y articulado en forma de sátira, tal como ocurre en los “Cuentos yanquis” de los que trataremos en este artículo.

Tan solo dos cuentos conforman este apartado de la producción valdelomariana, los titulados “El círculo de la muerte” y “Tres senas; dos ases”. En ambos podemos observar muy claramente la idea fundamental que Valdelomar tiene con respecto a lo anglosajón, concretamente a lo “yanqui”: se trata de un mundo dominado por el materialismo y el pragmatismo, donde la mayor aspiración del hombre es la obtención de riqueza. A este afán de enriquecimiento se subordinan todos los demás aspectos de la existencia humana, incluso la vida misma, puesto que los personajes negocian con la muerte, tanto propia como ajena, buscando en ella una rentabilidad que les proporcione beneficio económico.

---

sino que encerraba además una rebeldía que Valdelomar mostró en numerosas ocasiones en su producción literaria.

[3] Sigo aquí la clasificación establecida por Ricardo Silva–Santisteban en su edición a las *Obras completas* de Abraham Valdelomar: ABRAHAM VALDELOMAR, *Obras completas*, ed. de RICARDO SILVA–SANTISTEBAN, t. I, Ediciones COPÉ, Lima 2000, en la cual los “Cuentos yanquis” son dos: “El círculo de la muerte” («Variedades», n. 99, Lima 1910, pp. 145–146 y n. 100, Lima 1910, pp. 183–186) y “Tres senas; dos ases” («La Prensa», Lima 1915, pp. 3–4).

[4] JOSÉ CARLOS MARIÁTEGUI, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Ediciones Era, México 1996 [1928], p. 257.

Sin embargo, para comprender plenamente los "Cuentos yanquis", hemos de tener en cuenta, ante todo, que Valdelomar los creó en clave de humor y para ser leídos por un público que vivía inmerso en esa polémica de fin de siglo de la que hablábamos antes. Este contexto común es fundamental, en palabras de Pamela De Weese: «lo que parece ser único en el caso de la ironía es la absoluta necesidad de la convergencia de por lo menos algunos de los contextos sociales y culturales del autor y el lector para crear un significado que incluye, pero al mismo tiempo difiere de, el enunciado». [5]

De este modo, y partiendo de este contexto social y cultural compartido, Valdelomar abre ambos relatos dejando clara la oposición entre las dos razas y, aunque queda patente a través de la ironía que el autor emplea para hablar del yanqui que la diatriba irá dirigida contra lo estadounidense, no pierde tampoco la oportunidad de criticar asimismo aquellos aspectos de las sociedades sudamericanas —que pueden identificarse, por relación metonímica, con la peruana—, que considera deleznables. Así por ejemplo, el narrador del primer cuento, "El círculo de la muerte", abre su relato con las siguientes palabras:

> Los negocios del señor Kearchy marchaban mal. Kearchy, un hombre ingeniosísimo, era ante todo un yanqui. Acostumbrado a ver el mundo desde los edificios de cuarenta pisos de nuestro país, buscaba por encima de todo la resolución del problema de su redención pecuniaria… A un sudamericano —y perdone usted mi franqueza, que es pecado de raza— se le habría ocurrido pedir un ministerio o un puesto en Europa. [6]

Finalmente, y antes de pasar al análisis pormenorizado de cada cuento, es necesario tener en cuenta la estructura y el esquema de contenidos por el que se rigen ambos cuentos. Los dos son relatados en un momento posterior al de los hechos por un narrador–personaje yanqui (y que, por tanto, está de acuerdo con la cosmovisión que retrata) al que sirve de interlocutor un "yo–personaje" no yanqui que revela a su vez, como explica Raúl Firbas, el carácter no yanqui del

---

[5] PAMELA DE WEESE, "La ironía: el arte de la interpretación", en *La ironía en la narrativa hispánica contemporánea. Actas X Simposio Internacional sobre narrativa hispánica contemporánea*, Fundación Luis Goytisolo, El Puerto de Santa María 2002, p. 34.

[6] ABRAHAM VALDELOMAR, *op. cit.*, p. 221.

lector implícito del relato total [7]. La presencia de ese interlocutor no yanqui es lo que da a Valdelomar la posibilidad de lanzar reflexiones sobre cuestiones relacionadas con la polémica ya que, como explica Carmen Peña–Marín: «en la ironía una posición, una concepción, una perspectiva es mostrada "como si" fuera propia del autor, pero la interpretación irónica consiste precisamente en entender que no es tal, que el autor la adopta transitoriamente para, mostrándola, rechazarla». [8]

1.3.1. "El círculo de la muerte"

El primero de los cuentos, "El círculo de la muerte", nos narra la historia de cómo Alex Kearchy, prototipo de "yanqui" para Valdelomar, concibe y pone en marcha un negocio que le proporciona altos beneficios económicos y cómo otro yanqui, Richard Tennyson, logra hacerse rico robando al primero la patente del negocio. El relato comienza, pues, cuando el señor Kearchy se ve cercano a la bancarrota y da con una idea que le permitirá enriquecerse rápidamente. Kearchy acude inmediatamente a ver a un amigo suyo, el señor Kracson, al que muestra una nota, donde explica "el presupuesto de lo que debo ser en vida hasta los sesenta", en ese presupuesto se detallan los planes de Alex Kearchy de convertirse, a lo largo de 1905, en "Segundo corredor de Barclay Brothers… seis dólares semanales y gratificación", y después en " Primer jefe de la sección de importación, veinte dólares semanales", y en 1906 debe llegar a ser "Contratista con el Estado como empresario del Niágara", quedando un hueco de la lista sin rellenar, correspondiente a agosto de 1906 [9].

La idea de Kearchy está encaminada a rellenar ese hueco correspondiente a agosto de 1906, para así poder continuar con su progreso económico. El gran negocio consiste en montar un "circo" al que llaman "El círculo de la muerte", ya que en cada espectáculo debe morir una persona. De este modo, la puesta en marcha del negocio se

---

[7] Cfr. RAÚL FIRBAS, "Los cuentos yanquis de Abraham Valdelomar", en «Lienzo», n. 11, junio de 1991, p. 86.

[8] CARMEN PEÑA–MARÍN, "Ironía y violencia", en «La balsa de Medusa», n. 10–11, 1989, p. 27.

[9] ABRAHAM VALDELOMAR, *op.cit.*, p. 222.

inicia con la publicación en prensa de un anuncio animando a todos los futuros suicidas de Nueva York a que, en lugar de suicidarse sin más, acudan a "El círculo de la muerte", donde se recompensará su suicidio con diez mil dólares para la persona que ellos elijan como destinataria. Así lo describe el propio Kearchy:

> Implantamos un *looping de loop* en automóvil, llevando el operador, el suicida, ligadas las manos y cubierto el rostro. El punto de lanzamiento está a ochenta metros de altura, la muerte es rápida y tranquila. De esta sencilla manera el público aplaudirá delirante y el suicida, que poco antes sólo iba a dejar a su familia un poco de lágrimas, dejará para ella, o para quien designe, los diez mil dólares del premio. Los domingos daremos funciones extraordinarias en las que deben morir los excéntricos, los grandes banqueros arruinados o, en fin, aquellas personas que por su talento y virtudes merezcan este señalado honor y sean dignos de llamar la atención pública. [10]

Como puede apreciarse, Valdelomar lleva al extremo la sátira del materialismo norteamericano en el momento en el que Kearchy tiene el dudoso detalle de reservar para el domingo determinados espectáculos. En efecto, la sangre fría que se desprende de las palabras de Alex Kearchy obliga al lector a detenerse sobre el sentido del relato. Siguiendo la explicación de Wayne C. Booth:

> Toda deducción ilógica llevada a estos extremos nos obligará a realizar un acto de reconstrucción (…) Una falta de lógica deliberada puede ser una pista sobre los pensamientos falaces de un personaje o una invitación a unirnos al autor en la denuncia de lo absurdo de las cosas. [11]

Resulta obvio, pues, que Valdelomar, a través del uso de la ironía, proporciona al lector la herramienta que le permita inferir un significado distinto del de las palabras empleadas, esto es, deducir que, en efecto, se está denunciando "lo absurdo de las cosas".

El circo resulta ser un gran éxito hasta que Richard Tennyson acude fingiendo querer suicidarse. Tennyson, que ha descubierto el funcionamiento del mecanismo de la máquina, se salva, por lo que cobra el dinero él mismo. Su intención es repetir la operación varias veces hasta lograr hacerse con una elevada suma de dinero, por lo que

---

[10] Ivi, p. 224.

[11] WAYNE C. BOOTH, *Retórica de la ironía,* Taurus, Madrid 1986, p.114.

Kearchy y Kracson le niegan la participación. Ante esta negativa, Tennyson patenta la idea de "El Círculo de la muerte" a su nombre, robando así el negocio a sus creadores y dejando a Alex Kearchy como lo encontrábamos al principio del relato: arruinado y buscando una nueva idea que le permita enriquecerse.

Una vez que Richard Tennyson ha logrado robar a Kearchy su negocio, "El círculo de la muerte" sigue funcionando con gran éxito, tanto es así que:

> A las bodas de oro, es decir al morir el quincuagésimo individuo se casó Richard con mi hermana Eva. Hoy es millonario. Tiene una fortuna fabulosa. Usted sabe que hace cinco años que existe el Círculo de la Muerte y que *el Estado lo protege como una institución humanitaria. Mi cuñado es socio de inmigración, agregado a la empresa de irrigación en el Far West, socio de beneficencia, protector de varias instituciones altruistas… es un filántropo….* [12]

Valdelomar lleva así la ironía al grado máximo cuando califica al círculo de la muerte de "institución humanitaria" y a Richard Tennyson de "filántropo" ya que, como explica Booth, «la imposibilidad de que se crea realmente que lo que se "dice" tiene sentido es lo que revela la ironía.» [13]

1.2.2. "Tres senas; dos ases"

El tono jocoso de "El círculo de la muerte" deja paso a la amargura que se desprende de la sátira que el autor despliega en "Tres senas; dos ases", ya que en este se nos narra el caso opuesto al que encontrábamos en el cuento anterior: asistimos al fracaso de dos amigos, Irving Winther y Tomy Richard, en su intento de hacer fortuna.

"Tres senas; dos ases" constituye el relato que Irving Winther hace acerca de su vida. Winther relata su crecimiento junto a su mejor amigo, Tomy Richard. Desde su infancia, ambos han sido educados en la idea, genuinamente yanqui, de que el objetivo primordial de la vida de todo hombre es lograr amasar una gran fortuna:

---

[12] ABRAHAM VALDELOMAR, *op. cit.,* p. 228. La cursiva es nuestra.
[13] WAYNE C. BOOTH, *op. cit.,* p. 114.

> Estábamos convencidos de que era necesario tener dinero, mucho dinero. Era una religión que nos habían inculcado desde niños; todavía recuerdo las palabras de mi padre antes de morir: «Irving, hijo mío, es necesario que sepas hacer una gran fortuna. Eso es lo único que puede guiarte en el mundo. Pesada carga es la vida sin dinero. Más vale comprar que vender. No hagas arte para que los otros te lo paguen; prefiere que los otros lo hagan y te lo vendan. Es más cómodo y más seguro. […] Y créeme, si Cristo hubiera sido capitalista o director de Banco, no lo habrían crucificado. Recuerda que no hay precedente de que ningún millonario haya sufrido los amargos dolores del mundo.» [14]

Resulta especialmente significativo este párrafo ya que, colocado al comienzo del relato, sitúa al lector directamente en la prototípica mentalidad yanqui y lo predispone en contra de las acciones que sigan los principios que allí se exponen. En este sentido, resultan clarificadoras las palabras de Booth: «nos ponemos en situación de alerta siempre que observamos un conflicto innegable entre las creencias expresadas y las creencias que tenemos nosotros y que *sospechamos que tiene el autor*». [15]

Los dos amigos pasan varios años intentando una serie de negocios que les permitan enriquecerse, sin embargo, con el paso del tiempo y tras sucesivos fracasos, empiezan a desesperarse. Valdelomar no deja escapar la oportunidad de ironizar acerca de la codicia que domina al yanqui, cuando refleja el agobio que los protagonistas sienten cuando se ven tan mayores, a la edad de 24 y 26 años, y tan pobres, con unos cien mil dólares de renta:

> Habíamos emprendido algunos negocios que produjeron poco. En el año 1911, teníamos cien mil dólares más o menos. No nos alcanzaría ni para dar la vuelta al mundo, que es lo menos a que puede aspirar un sudamericano vulgar. Yo tenía 24 años. Tomy 26. Nuestro porvenir era sombrío. [16]

Una noche, paseando, observan un anuncio de una compañía de seguros y deciden asegurar la vida de uno de ellos. Al cabo de un año, el asegurado tendrá que suicidarse y la compañía pagará el seguro por

---

[14] ABRAHAM VALDELOMAR, *op. cit.*, p. 231.
[15] WAYNE C. BOOTH, *op. cit.,* p. 112. La cursiva pertenece al original.
[16] ABRAHAM VALDELOMAR, *op. cit.*, p. 232.

suicidio al otro, en total, cincuenta millones de dólares. En una partida de dados se juegan la vida de uno de ellos:

> Nosotros esta noche en vez de jugar el cocktail y la entrada al teatro, jugaremos a ver quién debe suicidarse dentro de un año justo. El que pierda se asegurará inmediatamente en la Insurance por cincuenta millones. La compañía paga el seguro por suicidio al año de firmada la póliza. El asegurado endosa la póliza al vencedor. Este paga las primas por religiosidad, y cumplido el año, el que perdió se suicida y, el ganador, cobra el seguro. [17]

Del mismo modo que en el relato anterior, el cálculo del beneficio que se puede obtener gracias a la muerte de un ser humano se lleva a cabo de manera fría y escrupulosa, incluso pese a estar hablando de la vida de un hombre al que se considera un hermano. Tomy resulta vencedor tras una discusión en la que Irving, deseando salvar la vida de su amigo, asegura haber perdido. En adelante, Irving se dedica a vivir una vida de lujos y excesos puesto que sabe que va a morir en el plazo de un año. Entre esos lujos está el de encontrar una amante de la que se acaba enamorando y con la que tiene un hijo. Los lazos sentimentales y familiares hacen que Irving cambie sus prioridades y prefiera vivir modestamente con su familia a alcanzar una gran fortuna. Sin embargo, llegado el día en que debe suicidarse, almuerza con Tomy y después se inyecta el veneno que ha de causarle la muerte, aunque justo antes de morir asegura que hizo trampa en la partida de dados y que, en realidad, él fue el vencedor. Ante esta confesión, Tomy llama a un médico, Irving se salva y ambos regresan a casa de este para comer con su familia. Al día siguiente, Irving recibe una carta de despedida de Tomy, que se ha suicidado.

Como decíamos al comienzo de este apartado, "Tres senas; dos ases" hace gala de una comicidad, cuando menos, amarga, ya que las acciones de los personajes tienen consecuencias nefastas. Sin embargo, el lector no puede dejar de apreciar la vis cómica que subyace a determinados momentos del relato, como por ejemplo, el "drama" que supone para los protagonistas no ser millonarios a edades tan tempranas o la manera como se juegan sus vidas a los dados. En este sentido, como explica Díaz Bild:

---

[17] Ivi, p. 234.

> La figura cómica acierta y se complace en la contradicción y ambigüedad de la naturaleza humana. Es consciente de que estamos hechos de elementos opuestos, de que lo sublime y lo simple, el espíritu y la carne, la eternidad y el tiempo, la razón y el impulso, el altruismo y el egoísmo, la vida y la muerte no se excluyen mutuamente, sino que coexisten en la realidad del día a día. En este sentido, lo que el héroe cómico hace es recordarnos que a pesar de nuestros sueños y victorias, todos somos mortales y falibles y, aunque nos cueste reconocerlo, necios. [18]

En efecto, el "héroe cómico" de "Tres senas; dos ases", Irving Winther, refleja en su vida esas dicotomías contradictorias que, en última instancia, le llevan a elegir un camino contrario a los principios que han sustentado su vida y su educación. El lector percibe, en este punto, la "necedad" de la que habla Díaz Bild, si bien no le resulta extraña ni ajena, puesto que, a la crítica social de Valdelomar, subyace la realidad de un personaje enfrentado, como cualquier lector puede haberlo estado en algún momento, a unas circunstancias vitales que conducen al cuestionamiento de los valores y principios adquiridos.

A modo de conclusión, como se ha visto hasta ahora, Valdelomar utiliza en sus cuentos la comicidad para llevar al extremo aquello que critica: el materialismo anglosajón. Este extremo consiste en plantear que hasta la vida vale menos que el dinero. Una vez instalado en esa premisa, una vez asumida como verdadera, todo el relato se articula en torno a un sistema de valores invertido, es decir, opuesto al del lector. Sin embargo, los relatos funcionan, puesto que se rigen por una lógica interna: en el universo de la acción narrada, la premisa inicial es válida y, puesto que todos los razonamientos y las acciones de los personajes respetan esa premisa, el relato resulta verosímil en sí mismo y, por tanto, ningún personaje se sorprende ni critica los acontecimientos que se describen. Como hemos ido anunciando a lo largo del análisis en el apartado anterior, la ironización logra su objetivo en el momento en que el contenido del cuento lleva al lector a plantearse si realmente el autor está de acuerdo con lo narrado o, por el contrario, está ejerciendo una crítica. Así, el no cuestionamiento de los hechos relatados, que son además episodios considerablemente crueles e

---

[18] AÍDA DÍAZ BILD, *Humor y literature. Entre la liberación y la subversión,* Servicio de Publicaciones Universidad de La Laguna, Santa Cruz de Tenerife 2000, p. 170.

inverosímiles en la realidad del lector, es lo que finalmente nos lleva a posicionarnos en contra de los valores que esos episodios representan.

No ha de entenderse el humor de Valdelomar como falta de seriedad, sino todo lo contrario. Paradójicamente, este humor, conjugado con una fina ironía y una extraordinaria capacidad para satirizar los elementos de su entorno, es lo que confiere a buena parte de la obra del autor una seriedad y una madurez que revelan en el Conde de Lemos un auténtico compromiso con los problemas de su tiempo. En este sentido, nos hacemos eco de las palabras de Díaz Bild cuando afirma que «el hecho de que para el elemento cómico nada sea sagrado, eterno e inmutable, sino polivalente y susceptible de ser renovado, lo convierte en una fuerza eminentemente liberadora y subversiva.» [19]

En efecto, podemos concluir que Valdelomar, a través de técnicas como el humor, la sátira y la ironía, aplicadas a una situación de sobra conocida por los lectores de su tiempo, logra realizar una diatriba contra la sociedad estadounidense al tiempo que critica aspectos de su propia cultura. De este modo, no solo logra cumplir su objetivo y posicionarse con respecto a una polémica y una serie de ideas ante las cuales no podía —ni quería— permanecer ajeno, sino que, además, lo consigue a través de un sentido del humor que hace de sus "Cuentos yanquis" una forma literaria novedosa y rebelde en el entorno de la literatura peruana de su tiempo.

[19] Ivi, p. 169.

Capítulo VI

Miguel Ángel Asturias desde París: un retorno constante hacia Guatemala

Sylvain Choin, Universidad de Alicante

1.1. Introducción

En la primavera de 1924, Asturias se subió al "Teutonia", el barco que lo llevó dirección al Viejo Continente y, más precisamente, Liverpool. De allí fue a Londres, donde pasó los primeros meses de su estancia en Europa. En la primavera de 1925, el joven Asturias se trasladó a París porque nunca se encontró a gusto en la ciudad londinense.

Además de escritor, el autor guatemalteco era periodista puesto que colaboraba con el diario guatemalteco *El Imparcial*, el cual le encargó escribir crónicas para hablar de la vida parisina, de Francia y de Europa en general, para tener informados a los guatemaltecos de lo que pasaba allí. Abordó con mucho entusiasmo su colaboración con *El Imparcial* ya que escribió más de cuatrocientos cuarenta artículos durante los nueve años que estuvo en París. Muchos de éstos destacan por la posición que adoptó con respecto a su continente y a su país. A pesar de la distancia, Asturias fue muy cercano a ellos a través de la escritura. Por tanto, parte de su correspondencia con los guatemaltecos desde París se puede entender como escritura de ida y vuelta.

A lo largo de estas páginas trataré este aspecto según dos grandes bloques, puesto que considero que realiza un doble retorno hacia

Hispanoamérica y su país: he calificado el primero de socio–político debido a la reflexión llevada a cabo en sus artículos sobre la Guatemala contemporánea y a las discusiones con otros artistas hispanoamericanos presentes en París en esa época. He definido el segundo como histórico–cultural, con artículos enfocados hacia el pasado y la historia de Guatemala, fruto de las clases sobre la civilización maya que recibió en La Sorbona a partir de 1925.

1.2. Retorno político y social

El autor guatemalteco utilizó el periodismo como una tribuna para discutir los asuntos de su país e intentar influir en ellos. Estos artículos eran su manera de hablar a sus conciudadanos, aconsejarlos y amonestarlos, presentándose ante éstos como un interlocutor privilegiado para hacerles reflexionar sobre los problemas políticos, sociales, económicos y culturales de su país. La sociedad guatemalteca de la primera mitad del siglo XX era, según él, débil en todos los ámbitos.

En aquella época, el país estaba devorado por problemas recurrentes a los cuales se atacó en sus crónicas y esta década de periodismo: alcoholismo, ignorancia, materialismo, mendicidad, vagancia [1], condiciones higiénicas, mortalidad infantil…

Los problemas sociales de Guatemala eran numerosos pero no debemos obviar la debilidad económica del país. Los políticos, señala Miguel Ángel Asturias, no vigilaban ni controlaban las producciones, dejaban avanzar en el mercado a las empresas extranjeras, vendían las tierras sin ninguna reflexión, la primera fuente de ingreso del estado era la "renta del alcohol", la agricultura estaba infravalorada y el sector industrial estaba poco desarrollado.

Asimismo, Asturias se hizo eco del atraso de su país en lo que atañe a la cultura. El bajo nivel cultural de los guatemaltecos, el desprecio por la ciencia y las artes, el analfabetismo, la falta de artistas (literatos, músicos, pintores, ecc.), la orientación del sistema educativo

[1] MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS, *París 1924–1933. Periodismo y creación literaria*, ed. AMOS SEGALA, Col. Archivos, Madrid 1988, n. 213, 29 de mayo de 1928, pp. 270–271.

hacia la ciudad y el desprecio por la tierra y la enseñanza de la agricultura, éstos eran los símbolos de una sociedad atascada.

Un país con problemas sociales, culturales y económicos es, por supuesto, un país débil políticamente. Era el caso de Guatemala que, desde su independencia en 1821, era muy inestable puesto que vio sucederse en el poder a dictadores y regímenes militares. Asimismo, compartía gran parte de los problemas que conocía otros países centroamericanos: falta de libertad, gestión del presupuesto del estado descabellada, inversiones desproporcionadas en ciertos sectores como el armamento o no inclusión de los indígenas en la sociedad guatemalteca (fuera del sistema educativo, de los puestos dirigentes, de la política, del comercio...)

Asturias, después de haber señalado con mucha cautela los problemas que minaban su país, decidió proponer soluciones a los guatemaltecos para encauzar su patria hacia la modernización y el desarrollo.

1.3. Soluciones propuestas por Asturias

La primera solución enunciada por Asturias pretende resolver el problema de la vivienda, reivindicando el derecho a que cualquier ciudadano tenga un hogar decente con las comodidades mínimas. Para solucionar el alcoholismo de la población guatemalteca, que hacía mucho daño a los guatemaltecos y, por supuesto, a los indígenas que representabann más de la mitad de los habitantes del país, reclamó su persecución [2]. En el artículo “Desde Francia: ‘La suprema injusticia’” [3] reclama la “persecución” y “la abolición del alcoholismo”

---

[2] Guatemala es el país de América Latina que más población de origen indígena tiene. Cfr. n. 46, 12 de noviembre de 1925, p. 64. En este artículo Asturias decía que había 1 800 000 bestias nacionales y 200 000 *semicivilizados*. La población guatemalteca, en 1921, estaba formada de 1.299.927 indígenas, es decir, el 64,8% de la población guatemalteca. En 1940, había casi un millón y medio de indios en Guatemala (el 55% de la población total) y más de setecientos mil mestizos (ladinos). Por tanto, los criollos estaban en minoría. Cfr. ÁNGEL ROSEBLAT, *El mestizaje en América Latina*, Nova, t. I, tabla 1 bis, Buenos Aires 1954. Cit. en *París 1924–1933. Periodismo y creación literaria*, *op. cit.* p.16.

[3] MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS, *op. cit.*, n. 46, 12 de noviembre de 1925, pp. 64–65. De ahora en adelante, cuando cito a un artículo de la obra periodística parisina de Miguel Ángel Astu-

recurriendo a varios medios. Primero, dice que hay que redactar leyes que prohíban la producción de aguardiente y su consumo. Propone también la supresión del sistema impositivo de la renta del aguardiente y la chicha.

Por lo que se refiere a la enseñanza, Asturias insistió en que debía adecuarse más a la realidad guatemalteca, es decir, orientarse hacia la agricultura. Respecto a la necesidad de alfabetizar la población y con visión a un desarrollo futuro, opinaba que la Universidad Popular podía ser una buena herramienta para mejorar el ambiente social, deficiente según él: «En lugar de producir obras literarias o científicas, de intentar reformas políticas de gran envergadura, nos entregamos a enseñar el alfabeto, las obligaciones del ciudadano y los principios generales de higiene individual y colectiva». [4]

En el ámbito político, Miguel Ángel Asturias tenía numerosas propuestas para que su país reaccionara ante la grave situación que conocía. Por ejemplo, una de las primeras ideas que planteó fue la vuelta a la unión de los países de Centro América. Con respecto a la agricultura, en 1926 propuso la creación de un partido político para defender a los agricultores, el partido "de los menos" como lo define en el artículo "Billetes de París: 'Rectificaciones imposibles'" [5].

De manera casi natural, el discurso político desembocó en otro discurso que le es estrechamente ligado: el de la identidad, relacionado con la experiencia de los viajes organizados por la Asociación de la Prensa Latina, sus estudios sobre las antigüedades americanas y su relación con los surrealistas. Sabemos que una vez consolidada la independencia de las repúblicas latinoamericanas en el terreno político, surgió el gran problema de la identidad. ¿Qué significaba ser guatemalteco? Era necesario iniciar una reflexión sobre el nuevo país, sobre todo lo que, tras las luchas por la emancipación, había quedado aglutinado tras las nuevas fronteras nacionales. Era necesario descubrir, o redescubrir el pasado, tanto prehispánico como colonial, para poder comprender la Guatemala del presente. Por esta

---

rias, mencionaré en nota a pie de página el número del artículo, su fecha de publicación y la página de dónde he sacado la cita.

[4] N. 77, 18 de marzo de 1926, p. 101.

[5] Cfr. n. 89, 2 de octubre de 1926, p. 117.

razón, después de haber examinado muy brevemente las debilidades de la sociedad guatemalteca y las posibles vías que podían conducir a su mejora según Asturias, vamos a interesarnos en el interés del autor guatemalteco por el pasado y la cultura de su país en sus artículos.

1.4. Compromiso cultural e histórico

La cultura guatemalteca, resultado de diversas influencias (prehispánica, colonial, contemporánea), cobra cada vez más importancia en sus artículos conforme va redescubriendo sus orígenes, sus raíces y la cultura de sus antepasados. Este rescate del pasado se expresa a través de un doble proceso: a la vez que lamenta el desprecio y el olvido de las tradiciones y las costumbres guatemaltecas, va recogiéndolas y recordándolas.

En enero de 1927, llama la atención de los políticos que, según él, descuidan "los tesoros de la cultura" [6]. Dos meses más tarde, deplora «…que hayan desaparecido muchas de nuestras buenas costumbres típicas, nuestras canciones, leyendas, bailes, etcétera, y que tanto aquéllas como éstas tiendan aún a estas fechas a desaparecer por completo.» [7] El desprecio de la cultura guatemalteca y el olvido de las tradiciones se debían, según él, a la vergüenza que sentían los guatemaltecos hacia éstos: «nos da vergüenza delante de los extranjeros usar las cosas o emplear las costumbres guatemaltecas, porque nos parecen inferiores a las cosas o costumbres de otras naciones». [8] En este mismo artículo, Asturias avisa a sus lectores que las tradiciones y costumbres guatemaltecas: «…desaparecerán si no las recogemos en nuestros teatros, si no se les cultiva en el hogar y recuerda en las fiestas infantiles, si nos avergonzamos de tenerlas». [9] Ese mismo año siguió poniendo de relieve el menosprecio de los guatemaltecos por su cultura: «El guatemalteco desprecia los zapatos,

[6] N. 135, 25 de enero de 1927, p. 156.
[7] N. 146, 29 de marzo de 1927, p.168.
[8] *Ibid.*
[9] *Ibid.*

las costumbres, el idioma y el haber espiritual de su país […] Nuestro desprecio y nuestra ignorancia por lo nuestro, raya en criminal». [10]

En 1928, lamenta que los guatemaltecos no sean capaces de cuidar de la ciudad de Antigua, testigo de la grandeza de la cultura guatemalteca y maya. Opina que este hecho es una «triste elocuencia que habla de nuestro atraso espiritual, manifestado en el poco aprecio que sentimos hacia las grandezas de nuestro pasado.» [11] Y, para terminar, se aflige de la desaparición de las tradiciones prehispánicas en Guatemala: «Las telas indígenas, el son, las diversiones populares de nuestros abuelos, los dulces de cajeta… como el geranio nos parecen denigrantes para nuestro anhelo de querer pasar por grandes de España…». [12]

Tenía un doble objetivo al poner de manifiesto el abandono progresivo de las tradiciones guatemaltecas: despertar las conciencias de sus conciudadanos sobre la importancia de este pasado que mucha gente desconocía y concienciar a los guatemaltecos que éste era importante para entenderse como pueblo. El autor guatemalteco desarrolló en sus artículos una tesis que fue tomando cuerpo a lo largo de los años: pensaba que la unidad de la sociedad guatemalteca era la clave para terminar con la gran mayoría de los problemas de Guatemala: la situación del indio, el sistema político deficiente, la explotación extranjera… Por eso, a lo largo de esos nueve años de periodismo, se multiplicaron los artículos en relación con el pasado de Guatemala.

El intento de fomentar el sentimiento de identidad nacional estaba unido al desarrollo de una memoria histórica. Miguel Ángel Asturias quería conservar y transmitir a las generaciones futuras el origen del pueblo guatemalteco. Por ello, confiaba en la fuerza de la ciencia y del arte:

> Que el sabio actúe, dándonos a conocer nuestros tesoros; que el artista ayude, interpretando nuestros sentimientos raciales, dando forma al haber legendario

[10] N. 151, 18 de abril de 1927, p. 175.
[11] N. 237, 30 de noviembre de 1928, p.303.
[12] N. 310, 3 de septiembre de 1929, p. 380.

de un pueblo que de siglos atrás sabe de orígenes divinos, posee libros sagrados y monumentos de piedra que son admiración del mundo entero. [13]

Asimismo, sirviéndose del ejemplo de las fiestas infantiles en los colegios de Guatemala en las cuales los niños visten de todo excepto de trajes y ropa tradicional, reivindica que la escuela debería recoger y transmitir las tradiciones del país. Por eso anima el gobierno guatemalteco a seguir el ejemplo de la reforma educativa emprendida en México:

> La reforma educativa de México es simpática por el sello profundamente nacional que sus iniciadores y continuadores le imprimieron […] Háganse en Guatemala fiestas infantiles con un sello profundamente centroamericano. Que los niños evoquen a los grandes hombres de la raza a la cual pertenecen, los hombres que habitaban nuestras montañas antes de la venida de los españoles, que en sus cantos los celebren, que en sus bailes los imiten, que hagan escuela de civismo con las figuras clásicas de aquellos indios de bronce. Que las niñas recuerden los aires de la Colonia, las canciones maternas, esa música criolla que resultó más triste que la española, más triste y emotiva. [14]

El orgullo por el pasado es un tema recurrente en sus artículos. Quiere fomentar el interés de su gente por el origen de su pueblo y sus costumbres realizando esta valoración del pasado de Guatemala, para: «que el recuerdo las haga sentirse unidas al pasado de un país que les debe ser caro…». [15] Desea que los guatemaltecos aprendan a amar lo suyo como dice en el artículo, su cultura, y quiere transmitir el legado prehispánico y colonial para que perdure.

En “Notas editoriales: ‘La canción, la religión y el amor’”, Asturias reitera la idea de la necesidad de conservar las canciones tradicionales guatemaltecas porque, según él, eran muy importantes y útiles para recordar el pasado: «Los recuerdos del pasado se pierden con las generaciones y si la historia recoge los hechos destacados, a la canción toca recoger la parte que en el dominio del sentimiento habla de cuitas, evoca sucesos o cuenta de leyendas». [16] Por otra parte, en

---

[13] *Op*. cit., p. 157.
[14] N. 138, 11 de febrero de 1927, p. 161.
[15] *Ibid*.
[16] N. 155, 6 de mayo de 1927, p. 179.

noviembre de 1928, habla de la creación de un comité que se encargaría de velar por los restos arquitectónicos de Antigua y de objetivos más ambiciosos como: «esforzarse por realizar fiestas históricas […] reviviendo los personajes de la época, los torneos, fiestas y divertimientos, procesiones solemnes y juras de reyes, a fin de divertir e ilustrar al pueblo, de despertarlo al gusto de su tradición». [17] Recordar la tradición de ayer y fomentar el recuerdo para construir la patria, este es el proyecto de Miguel Ángel Asturias [18].

1.5. Cultura maya y arte

Este movimiento de recuperación y de valoración de las tradiciones guatemaltecas y de la cultura indígena se acompaña de un vivo interés de Asturias por la presencia de elementos de la cultura maya en el arte de la época. En numerosos artículos destaca como algunos autores guatemaltecos recuperan y se aprovechan, en mayor o menor medida, de elementos de esta cultura. Por ejemplo, rinde varios homenajes al artista Humberto Garavito. En "Artista guatemalteco triunfando en Francia: 'Cuadros de Humberto Garavito'" [19], Asturias da cuenta del triunfo de éste. Según un crítico que menciona en su artículo, Garavito recupera en sus obras el pasado de sus tierras y dedica especial atención a los indígenas. Miguel Ángel Asturias quiere que la gente se sienta orgullosa de su pasado, lo recuerde y lo valore y por esta razón recurre a los artistas para transmitir este sentimiento.

El segundo artista destacado en sus artículos es el escultor Mateo Hernández. En "Un maravilloso artista de España que triunfa en París: 'Mateo Hernández vence en la exposición de Artes Decorativas 1925'", Asturias afirma que las esculturas de Mateo Hernández tenían el don de hacernos «…entrever lejanas épocas pasadas y lejanas épocas futuras. Con él asistimos al cien veces cantado poema de las ciudades mayas, ciudades de piedras encantadas en el centro de América.» [20] De algún modo, sus esculturas hacían honor a esta gran

[17] N. 236, 30 de noviembre de 1928, p. 303.
[18] N. 241, 12 de diciembre de 1928, pp.307–308.
[19] N. 55, 1 de enero de 1926, pp. 76-78.
[20] N. 57, 9 de enero de 1926, p. 80.

cultura que fue la de los mayas y, al mismo tiempo, la actualizaban. Con su arte, Hernández vuelve hacia el pasado utilizando símbolos de la grandeza de la cultura maya: las piedras, piezas fundamentales en el proceso de construcción de las pirámides, de los templos y de las estatuas.

Asimismo Miguel Ángel Asturias escribe algunos artículos sobre Carlos Mérida. Según nuestro autor, este artista encarnaba el arte americano por los materiales utilizados y lo que representaba:

> Los que han visto las piedras de Quiriguá sobre cuya tez quemada las hiedras se transformaron en serpientes, ojeado los códigos y admirado el prodigio de las telas indígenas, encuentran en Mérida la expresión perfeccionada del arte americano […] Afinar en sensibilidad el arte guatemalteco, sustrayéndolo a la etnografía, para que los hombres de todas las culturas estén en posibilidad de comprenderlo, es lo que está haciendo Mérida. [21]

Mérida "hacía existir" Guatemala en el escenario internacional sin olvidar sus orígenes decía Asturias: «Delante de la obra de Mérida […] he creído revivir y he revivido mi esperanza de vida, mi fe artística y mi amor a la tierra que nos vio nacer». [22]

Miguel Ángel Asturias, en sus artículos, emprende una verdadera campaña para seducir a sus lectores en la consideración del pasado. Utiliza cada elemento que puede favorecer esta recuperación y argumenta sus ideas para que los guatemaltecos se den cuenta de la situación absurda en la cual se encuentran, donde la herencia del pasado cae en el olvido y está despreciada.

1.6. Conclusión

El viaje a Europa para Miguel Ángel Asturias tuvo valor de "viaje iniciático" como afirmó Paulette Patout [23]. El autor guatemalteco necesitó dejar su país para encontrar fuera (en París y en sus viajes por el mundo) la revelación del pasado mítico de Guatemala. No fue sólo

[21] N. 191, 28 de enero de 1928, p.234.

[22] Ivi, p. 235.

[23] PAULETTE PATOUT, *Alfonso Reyes et la France*, Klincksieck, París 1978, pp. 69–70. Cit. según MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS, *op. cit.* p. 26.

bajo el efecto de la nostalgia, sino también gracias a sus cursos universitarios, a su colaboración periodística y a los artistas hispanoamericanos y del mundo entero que frecuentó en París. Fuera de Guatemala, sentía una frustración y, al mismo tiempo, un deseo que le empujaba a escribir para hacer existir una Guatemala más satisfactoria para él que la real. Era su escapatoria, su tribuna para desahogarse y gritar su esperanza para ayudar a su país que quería tanto, como dijo en repetidas ocasiones.

Ese amor de Miguel Ángel Asturias hacia Guatemala está presente en muchos de sus artículos. Empezó revelando con mucha sinceridad la situación de Guatemala e intentó luego buscar soluciones para resolver los problemas, aunque, en todo momento, fue consciente de la gravedad de éstos y de la tarea inmensa que le esperaba. Por esta razón no tenía la pretensión de proponer soluciones originales [24]; se conformó con exigir que su país se pusiese al día, se modernizase y superase el retraso que asfixiaba su desarrollo político, económico y cultural. En la segunda etapa de su colaboración con *El Imparcial*, rescató algunos aspectos de la cultura guatemalteca y del pasado, marcados por un fuerte sincretismo. Se orientó hacia el pasado por dos razones principales: la primera era el deseo de recuperar una cultura que se estaba olvidando y que era fundamental para la idiosincrasia guatemalteca; la segunda es que entendió que este retorno al pasado podía fomentar el sentimiento de unión nacional que, según él, se podía convertir en la clave para llevar a Guatemala a iniciar un proceso de reacción en contra de la situación nefasta y encaminar su patria hacia el progreso. Terminaré citando al propio autor con respecto a la postura que adoptó hacia Guatemala en sus artículos, a pesar de la distancia y del exilio: «A mí me parece que en todo lo que llevo de estar ausente, ni un momento he estado fuera de mi país». [25]

---

[24] "En mi anhelo de seros útil con lo poco que sé, puede que me haya propasado" como dijo en su artículo sobre su propuesta de vida. N. 206, 5 de mayo de 1928, pp.254-258.

[25] N. 74, 11 de marzo de 1926, p. 99.

Capítulo VII

La transgresión de la narrativa de Felisberto Hernández

Jessica Cáliz Montes, Universidad de Barcelona

1.1. De la ruptura vanguardista a la poética de la extrañeza

En las últimas décadas la figura del uruguayo Felisberto Hernández (1902–1964) ha gozado de un gran auge y reconocimiento, hecho que contrasta con su recepción inicial al no adherirse a la corriente literaria uruguaya. Esto se debe a que el escritor transgrede el canon y rompe con la estética existente. Es numerosa la lista de estudios y artículos que intentan encontrar su ubicación idónea en el panorama crítico literario partiendo de su marginalidad.

A grandes rasgos, su narrativa surge de las rupturas vanguardistas y desemboca en una poética de la extrañeza, al mismo tiempo que defiende una filosofía y un arte del desorden. Para ello, apuesta por una lógica diferente, sin un orden de causa y efecto ni la intervención de la conciencia. Se busca la extrañeza, una mirada desautomatizada y oblicua que aborde lo cotidiano desde perspectivas que liberen la existencia automatizada. Los recursos para lograrlo son el uso de lo marginal en sentido narrativo: sacrificio de lo lineal en el argumento, personajes descentrados y sin objetivos vitales, asociacionismo libre, metonimias y comparaciones, asociaciones metafóricas, fragmentarismo descriptivo, aplicación de sus conocimientos musicales vanguardistas, ecc.

El resultado es una narrativa donde el fracaso supone un triunfo ante la sociedad burguesa, lo cual constituye una poética de la frustración o de lo inacabado. Sus lectores encuentran una lectura placentera

que les sorprende y les reta a entrar en el texto. Por estos motivos, su originalidad y extrañeza conforman una estética propia que será elogiada por autores como Julio Cortázar o Italo Calvino —entre otros— y que servirá de influencia del posterior *boom* hispanoamericano.

Su obra se divide en tres etapas. La primera de ellas, en la década de los veinte e inicio de los treinta, se caracteriza por composiciones breves, vanguardistas a la par que irónicas con la propia vanguardia, y de escasa difusión, entre las que se encuentran *Fulano de tal* (1925), *Libro sin tapas* (1928), *La cara de Ana* (1930) y *La envenenada* (1931). En la segunda etapa, en los años cuarenta, se consolida el germen de su poética y los recursos previos se ponen al servicio de su preocupación por la memoria y el recuerdo, dando lugar a tres novelas breves que varios críticos han coincidido en llamar «la trilogía del recuerdo», formada por *Por los tiempos de Clemente Colling* (1942), *El caballo perdido* (1943) y *Tierras de la memoria* (compuesta en 1943 aunque se publicó póstumamente en 1965). Finalmente, sus cuentos de la tercera etapa, que gozaron de una mejor acogida, culminan su poética del extrañamiento con títulos como *Nadie encendía las lámparas* (1947), *Las Hortensias* (1949), *La casa inundada* (1960) y *El cocodrilo* (1962).

Julio Pietro ha analizado la "ex–centricidad" de Macedonio Fernández y Felisberto Hernández respecto a las vanguardias producidas en el Río de la Plata. Bajo su punto de vista, la excentricidad de ambos autores no se sitúa respecto al canon europeo, sino en el mismo lugar de la enunciación: están fuera de los cánones de la literatura hispanoamericana y muestran la voluntad de quedarse en ese segundo plano. De ello nacerían unas narrativas de la extrañeza como resultado de la colisión de dos de los discursos más fecundos de las primeras décadas del siglo XX, las vanguardias históricas y el psicoanálisis, que tienen en común la fragmentariedad, estética y subjetiva, respectivamente [1].

Los diferentes movimientos de las vanguardias históricas nacen con esa voluntad excéntrica de oponerse a la cultura oficial, de demostrar su malestar en la cultura. No deja de haber en ellos una voluntad de

[1] JULIO PRIETO, *Desencuadernados: vanguardias ex–céntricas en el Río de la Plata. Macedonio Fernández y Felisberto Hernández*, Beatriz Viterbo, Rosario 2002, p. 18.

conquistar el centro, de destruir el canon para implantar uno nuevo. Como señala Peter Bürger en su *Teoría de la vanguardia*, parten del objetivo común de cuestionar el carácter burgués del arte y reclaman un arte vital; sin embargo, esto fracasa porque la institución arte los fagocita: el público burgués sigue sin entender pero convierte también la burla en objeto de consumo y, en consecuencia, las vanguardias revulsivas pasan a ser históricas. Precisamente uno de los rasgos que hacen singular a Felisberto Hernández es que en él la excentricidad vanguardista deja de ser una estrategia y se convierte en la técnica literaria de un discurso desarrollado en el margen. La suya es una marginalidad no ya en el sentido editorial y crítico de la recepción de su obra, sino en sentido narrativo, en los mecanismos literarios. Partiendo de la poética de lo nuevo defendida a ultranza por las vanguardias, el experimentalismo de Felisberto Hernández deriva en una poética de lo extraño dentro de lo cotidiano.

En el caso del Río de la Plata, las vanguardias se centraron en unas pocas revistas de limitada difusión, como *La Cruz del Sur*, *Alfar*, *Teseo* y *Pegaso*. También cabe señalar la revista argentina *Martín Fierro* (1924–1927), del grupo de Florida y ligada al ultraísmo, y *Claridad*, del grupo Boedo. Entre los dos movimientos con más repercusión se encuentran el ultraísmo y el creacionismo, que coinciden en su propósito de reducir el lenguaje poético al núcleo de la metáfora. De todo ello, en las primeras narraciones de Felisberto Hernández se observa la crítica de los presupuestos formales de la narración realista, como la coherencia lineal de la trama o la verosimilitud psicológica del personaje. Bajo la crisis de la representación, juega con esa mirada dislocada y fragmentaria, una mirada marginal que procede de la práctica vanguardista del *collage*. Asimismo, inserta un guiño en *Cosas para leer en el tranvía* a Oliverio Girondo y sus *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922), una de las obras que marcan el inicio de los movimientos vanguardistas en el Río de la Plata y que reflejan la fascinación por la urbe y la máquina moderna. Otros recursos de sus primeras invenciones análogos a los vanguardistas son el carácter lúdico, la presencia del niño y de su lógica inusual, la yuxtaposición de imágenes, el humor y lo absurdo.

Además de contar con estos mecanismos, los personajes con rasgos de locura son una constante a lo largo de su obra por la posibilidad de

reflejar ese pensamiento alejado de la racionalidad común. No obstante, también se desprende cierta ironía sobre las ciencias, tan alabadas por las vanguardias. Por ejemplo, en *Fulano de tal* el escritor uruguayo expone la necesidad del público por la máquina como una trampa.

Tampoco muestra fascinación por el progreso. En algunos de sus cuentos, como *Acunamiento*, se dirá que este no lleva a nada, de lo que se extrae también una opinión acerca de la voluntad vanguardista. No se trata de promover el progreso, sino de negarlo, tal como formula en *Un libro sin tapas*:

> Es necesario aclarar que el juguete–hombre–inteligente que imaginaba el pobre muerto no era el genio científico en favor del progreso, era el que había llegado a negar lo indispensable del progreso para evitar dolor. Además pensaba que a esta clase de hombres se les rompía la llavecita–esperanza con que se daban cuerda y entonces no habiendo acción eran inútiles al progreso. [2]

Esa disidencia respecto a la línea común de las vanguardias históricas se halla también en *Filosofía de un gángster*, uno de los pocos cuentos en los que aparece la urbe moderna. El narrador es un gángster que se dirige al lector en un tono de transgresión y persecución. Pese a que la agresividad está presente en movimientos como el futurismo, todo el cuento puede interpretarse en clave paródica respecto a la vanguardia. El gángster dice haber tomado un taxi, una "metáfora de alquiler". Es sabido que la metáfora es la figura por excelencia de las vanguardias, defendida por Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte*. Sin embargo, el protagonista del relato asegura que «La metáfora es un vehículo burgués, cómodo, confortable, va a muchos lados; pero antes tenemos que decirle al conductor dónde vamos a concretar el sitio: si le digo que quiero ir a lo incognoscible sabe dónde llevarme: al manicomio.» [3] Mediante el humor y el absurdo, la metáfora se convierte en un objeto más al servicio de la burguesía y de su pragmatismo.

La crítica suele dividirse al abordar el uso de la metáfora por parte de Felisberto Hernández. Unos consideran que la repudia y que se

---

[2] FELISBERTO HERNÁNDEZ, *Obras completas de Felisberto Hernández I. Primeras invenciones. Por los tiempos de Clemente Colling*. Siglo XXI Editores, México D.F. 1983, 1983, pp. 21–22.

[3] Ivi, p. 99.

centra en la metonimia y la comparación, mientras que otros señalan la importancia de la metáfora y las asociaciones en su obra. En realidad, no critica una escritura en general, sino una modalidad específicamente basada en la metáfora como sostenían el ultraísmo y el creacionismo. De hecho, en el mismo cuento se menciona que «la metáfora tiene la ventaja de la síntesis del tiempo, y de la provocación de recuerdos». Así es como la metáfora adquirirá relieve en la trilogía sobre el recuerdo.

El otro concepto en el que Felisberto Hernández muestra cierta ironía es el de *originalidad*. Algunos cuentos son metaficciones en las que el narrador busca ese rasgo. En realidad, no deja de ser una burla en la que el personaje, en su búsqueda, acabará perdiendo la razón y decidirá vivir espontáneamente. Esto deriva en una filosofía del fracaso, tal como ya aparece en el *Prólogo a un libro que nunca pude escribir*. El dolor de sus personajes proviene de resolver un misterio entendido como progreso. Sin embargo, el misterio defendido por Felisberto Hernández es de otra naturaleza. De ahí que a la originalidad se oponga la indiferencia.

Todos estos elementos, que confluyen en la aludida "filosofía del fracaso", marcan también el desenlace abierto de los cuentos, que, en los relatos de *Nadie encendía las lámparas*, se traduce en una revelación que no termina de producirse. No se encaminan hacia finales cerrados porque los sucesos son presentados sin referencia a las causas y las consecuencias. Hay una complacencia ante un destino prefijado que provoca extrañeza en cierta medida, pero no asombro. Se trata de una extrañeza respecto a la propia noción de canon, en la que Felisberto ve la extrañeza de lo normal en el otro y la normalidad de lo extraño en el yo.

1.2. Una poética del misterio

Para entender en qué consiste esa poética de lo extraño, que la crítica ha incluido, no sin polémica, dentro de la literatura fantástica, conviene atender, por una parte, a lo que él mismo defiende en uno de los pocos textos en los que aborda su narrativa, "Explicación falsa de mis cuentos":

> Obligado o traicionado por mí mismo a decir cómo hago mis cuentos, recurriré a explicaciones exteriores a ellos. No son completamente naturales, en el sentido de no intervenir la conciencia. Eso me sería antipático. No son dominados por una teoría de la conciencia. Esto me sería extremadamente antipático. Preferiría decir que esa intervención es misteriosa. [4]

Por lo tanto, el uruguayo se sitúa al margen —"explicaciones exteriores"— para explicar sus creaciones. Para ejemplificarlo, recurre a la metáfora de la planta que brota en algún lugar de él —al margen— y que crece por sí misma sin conocer sus propias leyes, imponiendo su voluntad y enseñando a la conciencia a ser desinteresada. Es surrealista, como indica Francisco Lasarte [5], si se entiende como referencia a una literatura de carácter visionario que transforma la realidad cotidiana a partir de los conceptos de *misterio* y *memoria*, pero no en los términos del movimiento surrealista de los años veinte. En el caso de Felisberto, no hay automatismo psíquico puro —aunque el propio Breton acabó reconociendo que era una hazaña imposible— puesto que la conciencia de alguna manera está presente aunque sea en lucha contra ella:

> Lo más seguro de todo es que yo no sé cómo hago mis cuentos, porque cada uno de ellos tiene su vida extraña y propia. Pero también sé que viven peleando con la conciencia para evitar los extranjeros que ella les recomienda. [6]

Por otra parte, en otro texto dentro de *Narraciones fundamentales*, el escritor vincula su escritura a la filosofía y la reflexión, y considera que no sólo se deba escribir sobre lo que se conoce. Se deduce de ello el reflejo de una realidad inabarcable e irrepresentable, desordenada; un desorden que le seduce para escribir. Se incorpora también la música, puesto que a lo largo de sus cuentos, el motivo de la música y del piano es una constante, especialmente en *Nadie encendía las lámparas*. Así, muchos presentan al Felisberto concertista que recorría la provincia de gira, repetición que da cohesión a los relatos. Tal como

---

[4] FELISBERTO HERNÁNDEZ, *Las Hortensias y otros cuentos*. Editorial Lumen, Barcelona 1982, p. 7.

[5] FRANCISCO LASARTE, "Función de misterio y memoria en la obra de Felisberto Hernández", en «Nueva Revista de Filología Hispánica», t. 27, vol. I, 1978, pp. 57–79.

[6] FELISBERTO HERNÁNDEZ, *Las hortensias*, cit, p. 8.

alega Enriqueta Morillas, a esa proyección de la música como referente se une la de sistema referencial compositivo [7]. La música, igual que el juego, está más allá del concepto lógico y se basa en la experimentación, de ahí que sirvan para esa simultaneidad extrañada que une cosas que aparentemente no tienen nada que ver. Algunas de esas técnicas vanguardistas musicales y relacionadas también con el jazz son la improvisación; la atonalidad, traducible en una falta de centro de gravedad; el dodecafonismo, que hace posible una división diferente de la escala; y las cadencias suspensivas, puntos de reposo momentáneos a la espera de que el discurso musical continúe. El propio escritor revelará su experimentación combinando música y literatura del siguiente modo en *La cara de Ana*:

> Ninguna de estas cosas tenía que ver unas con otras; me parecía que cada una de ellas me pegara en un sentido como si fueran notas; que yo las sentía todas juntas como un acorde y que a medida que pasaba el tiempo unas quedaban tenidas y otras se movían. En todo esto yo no sentía comentario, y el destino de los demás con sus comentarios y sentimientos, era una cosa más para mi destino especial: todas las cosas me venían simultáneamente a los sentidos y éstos formaban entre ellos un ritmo; este ritmo me daba la sensación de destino, y yo seguía quieto, y sin el comentario de lo físico o lo humano. [8]

Julio Cortázar argumenta en el prólogo a *La casa inundada* que el misterio de Felisberto Hernández no se trata del sentido fantástico convencional: el escritor uruguayo enriquece la realidad, que contiene tanto lo “verificable” como el misterio. En sus cuentos emergen sujetos desplazados que se extrañan de objetos tan cotidianos como un vestido, hojas de ventana que denotan erotismo, pelotas de trapo que parecen tener vida, balcones enamorados que se derrumban por celos, acomodadores de teatro cuyos ojos desprenden luz en la oscuridad, hombres que necesitan experimentar con los cinco sentidos en un túnel oscuro, narradores que en otra vida fueron caballos que mataban para defender su libertad, solteronas excéntricas que necesitan escuchar música para olvidar un amor, inyecciones publicitarias a modo de radio cerebral, hombres que coleccionan muñecas del tamaño de una

---

[7] ENRIQUETA MORILLAS, *La narrativa de Felisberto Hernández*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Madrid 1983, p. 30.

[8] FELISBERTO HERNÁNDEZ, *Obras completas*, cit., pp. 55–56.

mujer y que se enamoran de ellas, mujeres que construyen una casa inundada porque el agua les permite recordar, ecc.

Pese a lo fantasioso y excéntrico de tales argumentos a primera vista y del extrañamiento que provocan en el lector las técnicas narrativas puestas a su servicio, todo queda insertado en la cotidianidad. Los personajes no se extrañan de tales hazañas. Es el lector el que debe desautomatizar su mirada al aceptar el misterio como parte de la normalidad, objetivo al que también ayuda la coherencia entre los cuentos, el hilo del narrador en primera persona, y las reminiscencias y alusiones a cuentos de la primera etapa. En algunos, concretamente en los que tienen al niño como protagonista, el misterio se presenta como ternura. En otros, aparece con el traje de la comicidad o incluso de lo siniestro. En *Fulano de tal*, *Amalia*, *Ester*, *Elsa*, *Las Hortensias* y *La casa inundada*, por poner algunos ejemplos, el misterio se equipara a un deseo que desaparece ante la satisfacción del anhelo o su imposibilidad. En palabras de Enriqueta Morillas:

> Crear el misterio, en la obra de Felisberto Hernández, consistirá en hacerlo surgir mediante el examen del entorno, mediante la minuciosa exploración del universo cotidiano. La intuición sensible y la imaginación creadora ganan extensión, descodificando lo real estructurado. Puesto que al hombre no le hace falta aclarar el misterio, sino que le basta con distraerse y soñar en aclararlo, ir a su encuentro y dejarse envolver por él serán las metas de los diferentes yo —la "tribu de yoes", como los llamara Benedetti— que protagonizan los relatos de Felisberto Hernández. [9]

La principal disidencia respecto a la literatura fantástica es que, mientras que esta finge no estar creando el misterio, en los cuentos hernandianos se expresa deliberadamente la búsqueda y construcción del misterio por resolver. El lector espera esa revelación o misterio que el narrador parece poseer pero que nunca llega. En muchas ocasiones, el misterio se inserta en el campo semántico de las sombras, como en la poética de la penumbra de *Nadie enciende las lámparas*. Es un ámbito desenfocado, dislocado o al margen de la velocidad; una lentitud opuesta a la velocidad vanguardista.

[9] ENRIQUETA MORILLAS, *op. cit.*, p. 53.

El traslado de la dislocación vanguardista al campo de la narración se traduce en su caso en un discurso narrativo de la subjetividad dislocada. En ello tienen un papel clave las teorías psicoanalíticas de Sigmund Freud y la revisión posterior de Jacques Lacan. La mayor influencia de Freud es, precisamente, el diseño tripartito de la psique y la neurosis. Sin embargo, Freud intenta descifrar las zonas oscuras de la mente humana: no deja de ser racionalista. El escritor uruguayo, en cambio, se pone en la piel del neurótico para defender esa extrañeza, el derecho a vivir en ese margen. En los cuentos de su primera etapa, el discurso del narrador oscila entre las posibilidades "psiquiátricas" de la escritura como autoanálisis y la sospecha de su radical irrelevancia, incluyéndose en ello también la noción de obra como trampa del entendimiento para el escritor. Además de en las conductas obsesivas y los hábitos peculiares de los personajes, todo ello se constata en los sujetos escindidos de las etapas posteriores. La escisión y la presencia de lo otro remiten también a Lacan. De él recoge la engañosa transparencia de los discursos científicos y el hecho de que lo real sólo sea asimilable retrospectivamente: la escritura del recuerdo a través del acto de rememorar es la que crea la realidad y la va transformando. Esta es la temática clave de la trilogía de la memoria y de su obra posterior.

Los recursos para lograr la poética de lo extraño, la reconstrucción del recuerdo y la escisión del sujeto que logren la desautomatización y la mirada oblicua enlazan con el presupuesto vanguardista de desalienar el lenguaje para así conseguir también la desalienación de la historia y de la condición humana. Los dos procedimientos más utilizados por el uruguayo son la personificación de los objetos y la cosificación de las personas, en esa común crisis de representación que mueve a las vanguardias y que apunta Ortega y Gasset.

En conclusión, Felisberto Hernández no escapa de la consideración de Guillermo de Torre en *Los vanguardistas españoles (1925–1933)* al afirmar que los diferentes ismos reflejan un solo espíritu mundial, la descentralización. Su obra insiste en perseguir ese lugar al margen, desplazado del centro, disidido respecto al canon. El escritor uruguayo transgrede diferentes ámbitos literarios, esto es: el canon literario europeo e hispanoamericano, los movimientos de vanguardias con su visión irónica y distanciada, la canonización de las vanguardias históri-

cas por adaptar sus mecanismos al plano narrativo y seguir estando al margen, las teorías freudianas al "desracionalizar" e ir en la línea del neurótico y no del psicoanalista, y, finalmente, la literatura fantástica con su concepción del misterio y lo extraño.

Se podría pensar que su espíritu es el de un auténtico vanguardista al ser fiel a esa descentralización y a renegar y romper con lo anterior hasta llegar a su propuesta literaria del fracaso, de lo inacabado, de la extrañeza. Ahora cabría preguntarse hasta qué punto sigue siendo disidente tras el reciente auge y la crítica de su obra, así como tras su evidente huella en la literatura del *boom* hispanoamericano. La respuesta la ofrecerá el lector de las próximas generaciones según sea capaz o no de extrañarse y de adquirir una nueva mirada de la realidad, de desautomatizarse ante las sensaciones disociativas, dislocadas, absurdas y lúdicas de sus cuentos.

Capítulo VIII

Útiles y claves para una revisión de la obra de Felisberto Hernández: introducción a un análisis interdisciplinario músico literario de la cuentística y de la novelística del autor uruguayo.

Bernat Garí Barceló, Universidad de Barcelona

1.1. Felisberto Hernández entre la pluma, el piano y el silencio

En el monográfico dedicado a Felisberto Hernández por el *Centro Virtual Cervantes* con motivo del centenario de su nacimiento, Blas Matamoro [1] destaca la escasa frecuencia con que uno se topa en la realidad literaria española e hispanoamericana con autores que gocen de una doble trayectoria músico literaria.

Si se atiende detenidamente a tal cuestión y realizamos un examen a vuelapluma de autores que hayan confeccionado su discurso desde una interdisciplinariedad de tipo literario y musical o que hayan dedicado etapas de su vida al cultivo de un instrumento musical, del solfeo o de la música en general, acuden casi de forma automática a nuestras mentes situaciones arquetípicas como la de Federico García Lorca del que conservamos (aparte su obra lírica y teatral) profusa documentación de tipo pianístico y musical. Asimismo, destacan casos como el de Gerardo Diego, a nivel peninsular, o el de escritores de nuestra historia literaria hispanoamericana como puedan serlo los

---

[1] BLAS MATAMORO, *El teclado de* Felisberto, Centro Virtual Cervantes, Madrid 2002, pp. 42–44.

cubanos Alejo Carpentier y Guillermo Cabrera Infante, por un lado, o el archiconocido Julio Cortázar, por otro lado, los cuales se constituyen conjuntamente como algunos de los más famosos transponedores del jazz y del swing en palabra poética, así como algunos de los más paradigmáticos trasuntos de las personalidades polifacéticas que aquí viene a colación referir.

A nivel internacional, y aunque no nos incumba del todo, podríamos destacar todo un vasto conglomerado de obras y figuras donde lo musical y lo escrito también conviven en equidad y armonía. Tales son los ejemplos del *Doctor Faustus* de Thomas Mann, del *Contrapunto* de Huxley, pasando por el *Après midi d'un faune*, además de una importante parte de la obra de Hofmannsthal que también se nutre de lo sonoro a nivel temático y estilístico; y así tantos otros ejemplos que por falta de espacio no cabe mencionar ni aludir en el presente escrito [2].

No obstante, este conjunto de casos no son más que pequeñas excepcionalidades que vienen a confirmar esa escasez de músicos literatos que, como Bretón, «con resignación y honestidad, se han declarado sordos al arte del sonido. Borges, como siempre, en cabeza.» [3]

En el presente artículo analizaremos y diseccionaremos una de esas excepcionalidades; excepcionalidad en tanto que el autor cumple con una doble faceta de pianista y escritor; y excepcionalidad en tanto que Hernández se apartó de lo ordinario para convertirse en un verdadero *outsider* de la literatura de su época y en «un escritor que no se parece a nadie: a ninguno de los europeos y a ninguno de los latinoamericanos, es un francotirador que desafía toda clasificación.» [4]

Específicamente detallaremos algunas correlaciones y analogías

---

[2] La falta de una doble adaptación curricular por parte de la crítica, así como el desconocimiento de una terminología musical básica a nivel armónico, rítmico y melódico ha producido, en términos generales, grandes lagunas en lo que se refiere a la lectura, estudio e interpretación de autores como los susodichos, lo cual ha llevado consigo no solo la sistemática inadaptación de los textos críticos al texto que se escudriña sino también a acercamientos más o menos irregulares, vagos e imprecisos, elaborados en multitud de ocasiones desde la más absoluta gratuidad. [*N.d.A.*]

[3] BLAS MATAMORO, *op. cit.*

[4] ITALO CALVINO, *Felisberto no se parece a ninguno,* Crisis, Buenos Aires octubre de 1974, pp. 12–13.

existentes entre el arte sonoro y la cuentística de Hernández, correlaciones que la crítica se ha afanado en señalar y mencionar, aunque sin vivo ánimo de delimitar, diseccionar y teorizar rigurosamente los procesos que hoy nos concierne.

Asimismo, comentaremos *grosso modo* algunas de las más eminentes y explícitas influencias de tipo interdisciplinario que nutren la escritura de Hernández con el afán de desarrollar las más interesantes en ulteriores escritos en torno de la figura del autor uruguayo. Finalmente, buscamos hacer partícipe al lector e investigador del presente de una novedosa hipótesis interpretativa para con la obra del escritor uruguayo, ampliando y enmendando los postulados de una parte nada insoslayable de la crítica hernandiana, la cual casi nunca computó la verdadera importancia y trascendencia de lo musical en la prosa de Hernández (y cuando sí lo hizo, lo hizo en general con poca fortuna y felicidad), arrojando y condenando al *Felisberto pianista* al descuido, al olvido, a la negligente omisión, a la inocente desatención y al peor destino concebible, en definitiva, para un músico o un pianista: al silencio [5].

1.2. Peso específico de lo musical en la obra de Felisberto Hernández.

Felisberto Hernández (Montevideo, Uruguay, 1902–1904) nos hace

---

[5] El olvido de la crítica para con este asunto no es ni absoluto ni categórico. De ahí que no pocos estudiosos intuyeran la verdadera relevancia de lo pianístico y de lo sonoro en Felisberto Hernández, aunque sus métodos y acercamientos estuviesen plagados mayoritariamente de imprecisiones y vaguedades. Citemos felizmente dos ejemplos de crítica interdisciplinaria hernandiana pueril y gratuita: por un lado, el artículo de Enrique Valdés, que aparece en el n. 18 de la «Revista Alpha», "Recursos musicales en la escritura de Felisberto Hernández" (donde el autor inventa una serie de correlaciones entre una serie de formas musicales específicas, como puedan serlo el *divertimento* o el *impromptu,* con alguna de las obras de Felisberto Hernández, todo desde un obvio desconocimiento de las mismas formas musicales que refiere), y *Las zarabandas mentales de Felisberto Hernández* de Italo Calvino, por otro lado. No obstante, aparte la *mala praxis* académica, existe alguna que otra excepción de la crítica en torno la obra del escritor uruguayo donde se trabaja desde lo interdisciplinario con mayor precisión y conocimiento de causa: el ensayo en francés *Felisberto, musique et littérature* de Norah Giradi es un buen ejemplo de ello.

partícipes, como hemos ya sugerido, de una singular epistemología literaria que entronca con una gran variedad de escuelas literarias y tendencias artísticas como el surrealismo, el romanticismo, el psicoanálisis de Freud, el realismo mágico reinterpretado desde una óptica muy personal, la herencia *proustiana*, además de una inclusión deliberada y sistemática de elementos musicales en su cuentística y novelística general.

Esta traducción de lo musical a lo literario que tiene lugar en Hernández se manifiesta en cuatro vertientes principales: en la construcción armónica de los espacios [6], en la reiterada adopción de elementos jazzísticos probablemente derivados de la época en que Felisberto trabajó la improvisación musical en la proyección de películas de cine mudo [7], en el uso reiterado de una temática musical en sus escritos (cuentos sobre conciertos, novelas de aprendizaje musical, confección de personajes cuyo estigma motor es un instrumento o su afición a la música, ecc.) que genera el fenómeno literario, acuñado por Paul Scher, de la *verbal music* [8], y, finalmente, la más o menos premeditada introducción de características atonales en el discurso escrito que trabaja el autor.

No obstante, ¿cuáles son los modelos exactos o las estrategias precisas usadas por Hernández para la inclusión de los susodichos elementos en su narrativa?, ¿se sabe posible la música en sus diferentes facetas de ser transformada en palabra sobre pergamino?

Vassily Kandinsky en su clásico *De lo espiritual en el arte* [9] refiere las dificultades de acercar o *traducir* discursos artísticos *a priori* dispares: la música posee un espacio temporal que la pintura no posee, por ejemplo, y a literatura, pese a poseer el plano temporal que caracteriza lo sonoro, se sabe un discurso harto más referencial que el

[6] BERNAT GARÍ BARCELÓ, *Traducción de lo musical a lo literario en Felisberto Hernández: rol de lo musical en textos selectos del autor, la figura del piano, analogías estructurales y otras influencias de tipo interdisciplinario musical*, proyecto de investigación de máster, Universidad de Barcelona, Barcelona 2011, p. 27.

[7] EVA MARÍA MÉRIDA YAÑEZ, *Hierofanía e imaginación en "La casa inundada" de Felisberto Hernández*, tesina para obtener el título de Licenciada en Letras Hispánicas, México 1997, p. 7.

[8] PAUL SCHER STEVEN, *Verbal music in German literature,* Yale University Press, New Haven 1968, p.8

[9] VASSILY KANDINSKY, *De lo espiritual en el arte,* Barral Editores, Barcelona 1977.

musical.

Sin embargo, y a raíz de unas reflexiones de Jean–Jaques Nattiez, en las que el crítico especula en torno de las capacidades narratológicas de lo sonoro y en las que refiere que la música en sí misma no relata nada, ni siquiera el estado emocional del compositor sino que es «el oyente quien construye un hilo narrativo, si quiere, a partir de lo que se le da a escuchar» [10]; cabe preguntarse si, en definitiva, tras el Pierre Menard de Borges y la muerte del autor en Barthes no es también el propio lector de la "modernidad líquida" un subjetivo constructor de un hilo narrativo básico a partir de un lenguaje o un texto dado (como ocurre con una pieza musical según Nattiez), pues considerándolo detenidamente la polisemia del lenguaje puede ser, si se quiere, tan infinita como la musical.

Parece obvio, en definitiva, que lo musical no es traducible a grandes rasgos a partir de una hermética lista de equivalencias donde cada palabra se corresponda a un elemento musical como pueda serlo una corchea, un calderón o una clave de fa. No obstante, también nos parece factible la posibilidad de delimitar y analizar cierta fenomenología de tipo interdisciplinario que atañe a la aproximación, arrimo o transfiguración de determinadas formas musicales en palpables procesos literarios.

La ausencia de espacio nos impide explayarnos en una delimitación de algunas de las características que nos conciernen: la ausencia de verticalidad de la prosa hernandiana explicada desde la atonalidad, el fluir jazzístico en la obra de Hernández (lo que conlleva una serie de semejanzas con la *beat generation*), la construcción de espacios musicales, ecc. Por ello vamos a centrarnos en la delimitación de la obra general de Hernández dentro una clasificación propia, sirva esta para el análisis y disección de cualquier obra literario musical.

Parece obvio, que existen varios niveles de convivencia que podríamos sistematizar, con fines operativos, en una escala gradativa, lo cual nos permitirá situar mejor el autor que nos ocupa:

1. En el nivel superior situaríamos aquellas obras tales como una ópera, la música programática o cualquier canción del mundo *pop*,

---

[10] JEAN–JAQUES NATTIEZ, *Música y literatura: estudios comparativos y semiológicos*, Arco, Madrid 2002, p. 139.

incluso las propias partituras si las venimos considerando como texto, ya que conviven en éstas elementos lingüísticos (marcas de expresividad, velocidad, ecc.) con signos musicales. En este grupo incluiríamos todas aquellas obras donde existe una clara vinculación entre lo musical y lo literario pero donde lo sonoro adopta mucho más protagonismo que lo escrito. Es el caso de la Electra de Strauss (con texto de Hofmannsthal), los diversos ejemplos de música programática (*Don Quijote* de Strauss), o la propia convivencia que se deriva en la ópera o el pop entre un texto y una música.

2. Cuando el interés por lo musical va cediendo terreno a lo propiamente literario se nos brinda la posibilidad de acercamiento a todo un grupo de obras de tipo eminentemente vanguardista, donde se produce una combinatoria entre elementos propios del discurso musical y elementos propios del discurso escrito. Por poner un ejemplo: el poema de Mayakovski, "Dedicatoria a Lilia", combina varias estrofas y versos en lengua escrita con varias melodías y ritmos extraños escritos en clave de sol y en clave de fa. Ocurre lo mismo en parte importante de los ensayos de Carpentier.

3. Un peldaño más abajo encontramos el grupo de obras que nos atañen, pues es donde queda enmarcada la literatura de Hernández. En las obras de este subgrupo, lo musical queda subyugado a lo escrito, a través de analogías estructurales (percepción imitativa de las formas musicales tales como la fuga, la sonata, la sonatina u otros), o a través de una escritura imitativa de procesos puramente musicales, como puede serlo la improvisación, a través de una incorporación temática que refiere trasuntos musicales (aparición deliberada de instrumentos, citación constante de músicos o tendencias musicales como es propio en Boris Vian, Jack Kerouac o Cortázar), ecc. Probablemente este tipo de obras son las más difíciles de escudriñar a un nivel interdisciplinario porque, a diferencia del resto de subgrupos, en este a menudo no se nos hace explícito lo propiamente musical sino que queda imbricado en el proceso de escritura sutilmente y dejando el mínimo rastro, excepto cuando estamos ante una sobreabundancia de citaciones explícitas.

4. En último lugar encontramos aquellas obras que se conforman como la vasta mayoría de obras literarias, en las que la aparición del

elemento musical es irrisorio o casi nulo y donde no se produce ninguna dialéctica de tipo interdisciplinario.

Felisberto Hernández queda encuadrado pues en el tercer subgrupo de esta clasificación de lo que se infiere que el influjo musical que impregna parte de sus obras es más o menos notable y evidente. Nos ocuparemos en definitiva de escudriñar, en sucesivos artículos, los elemento y procesos de la prosa hernandiana que se imbrican a través de procesos ajenos a la escritura en sí, como puedan serlo la atonalidad, la *verbal music*, el jazz, y tantos otras técnicas de índole musical

Capítulo IX

Carlos Montenegro y la literatura carcelaria: espacio, cuerpo y violencia

Ana Casado Fernández, Universidad Complutense de Madrid

La literatura carcelaria cubana del siglo XX comienza y se desarrolla a partir de la obra de Carlos Montenegro (1900–1981), uno de los escritores que mejor supo captar la realidad carcelaria a través de un lenguaje crudo y descarnado. La escritura carcelaria de Montenegro toma como referente dos experiencias propias: el encierro en la cárcel de Tampico en México, donde ingresó en su etapa marinera a causa de contrabando de armas y, por otro lado, su condena por más de once años de 1919 a 1931 en el Castillo del Príncipe de La Habana y el Presidio Modelo de Isla de Pinos, acusado de homicidio. Montenegro se formó como escritor entre los muros del presidio cubano apoyado por el poeta José Zacarías Tallet, y desde allí empezó a publicar en revistas de la época como *Social, Carteles, Revista de Avance* o *Bohemia* [1]. Asimismo colaboró en la revista del Presidio Nacional titulada *Renacimiento* bajo el seudónimo de Rodrigo Monte–Carlo [2]. Intelectuales cubanos y españoles solicitan el indulto de Montenegro y se le rinde un homenaje en 1928 en la prisión del

[1] PUJALS, ENRIQUE, *La obra narrativa de Carlos Montenegro*, Universal, Miami 1979.

[2] En varios de sus ejemplares, fechados en 1924 y 1925, conservados hoy por la Biblioteca Nacional de Cuba José Martí y el Instituto de Literatura y Lingüística de La Habana, se incluyen diversos poemas del escritor tales como "Flor mística" o "La paradoja del podador y del árbol".

Castillo del Príncipe tras ser el ganador del primer premio de la revista *Carteles* con su cuento "El renuevo" [3].

A pesar de su salida en 1931 Montenegro nunca abandonará el presidio sino que irá recuperando cada uno de sus ángulos y de sus miserias a través de la escritura; así afirma el narrador de una de sus ficciones: «la primera labor del presidio es sembrar en la mente del recluido la idea de que ya para siempre será un presidiario aunque recobre la libertad». [4] De hecho, es interesante señalar que el presidio siempre estuvo presente física y psíquicamente en Montenegro: en su libro de reportajes y testimonios sobre la Guerra Civil española titulado *Tres meses con las fuerzas de choque* (1938) cuenta que a su llegada a España se refugia junto a otros internacionales en el castillo de Figueras y este espacio le recuerda su encierro en el Castillo del Príncipe de La Habana: «Se está haciendo de noche y algunos duermen. Yo recuerdo mi vida en las galeras del Príncipe. Las bóvedas son iguales, iguales las camas, y me inquieto, no es agradable». [5]

Dentro de las obras de temática carcelaria de Carlos Montenegro podemos señalar *El Renuevo y otros cuentos* (1929) [6], dividido en dos secciones: una de cuentos de hombres libres y otra de cuentos de presidiarios así como otro libro de relatos titulado *Dos barcos* (1934) [7], que también incluye cuatro cuentos de presidiarios. Asimismo su novela *Hombres sin mujer* [8], publicada en México en 1938 bajo la editorial Masas, inaugura el discurso carcelario cubano en relación con la temática homosexual. Por último, Montenegro publicó un conjunto de artículos periodísticos bajo el título de "Suicidados, fugados y enterrados vivos" [9] en la revista «Carteles» en los que

---

[3] «Carteles» publica "El renuevo" el 1 de julio de 1928 (p.14, 58). Posteriormente se incluyó en el libro *El renuevo y otros cuentos* (1929).

[4] CARLOS MONTENEGRO, *Hombres sin mujer*, Lectorum, México 2008, p.263–264.

[5] ID. , *Tres meses con las fuerzas de choque*, Espuela de Plata, Sevilla 2006, p. 61.

[6] ID., *El renuevo y otros cuentos*, Revista de Avance, La Habana 1929.

[7] ID., *Dos barcos*, Sábado, La Habana 1934.

[8] La primera edición de *Hombres sin mujer* en Cuba fue en 1994. Sin embargo la revista *Mediodía* publicó en agosto de 1936 el capítulo décimotercero de la novela titulado "El baile del guanajo".

[9] «Carteles» publica la serie "Suicidados, fugados y enterrados vivos" del 17 de diciembre de 1933 al 18 de febrero de 1934.

denuncia, al igual que hizo Pablo de la Torriente Brau en "La isla de los 500 asesinatos" [10] y su libro *Presidio Modelo* (1969), los abusos y crímenes cometidos por Castells y sus secuaces en la Prisión de Isla de Pinos.

1.1 El espacio carcelario

El espacio de la cárcel es el verdadero protagonista en la escritura de Montenegro. Este se presenta como un inframundo habitado por seres monstruosos que rozan la animalidad y, en ocasiones, están más cerca de la muerte que de la vida. Carlos Montenegro alude intertextualmente a la *Divina comedia* de Dante para hacer una comparación del espacio presidiario y los presos con el *Infierno* y sus criaturas dantescas. Para analizar esta imagen de la prisión como espacio infernal tenemos que remontarnos a José Martí y a su libro *Presidio político en Cuba* (1871), uno de los textos que dan origen a la literatura carcelaria cubana. En él, el autor de los *Versos sencillos* afirma: «Dante no estuvo en presidio. Si hubiera sentido desplomarse sobre su cerebro las bóvedas oscuras de aquel tormento de la vida, hubiera desistido de pintar su *Infierno*. Las hubiera copiado, y lo hubiera pintado mejor». [11] En Montenegro, el protagonista del cuento titulado "La cárcel" describe los rostros y cuerpos de los compañeros entre las sombras de la tarde como figuras monstruosas, deformadas y decapitadas dentro de un espacio que se ha convertido en un Infierno viviente.

> Las últimas claridades del día ponen en los rostros de los que pasean —hombres en cueros que fingen ilustraciones de "La Divina Comedia"— reflejos dramáticos. Hacia el fondo se ven cuerpos sin cabeza, y a la altura de los hombros la pared gris enmarca algún rostro blanco con los gubiazos de las ojeras que se alargan, vaciándose en la penumbra. Encima de los troncos

---

[10] Esta serie fue publicada en el periódico *Ahora* del 8 de enero de 1934 al 24 de enero de 1934.

[11] JOSÉ MARTÍ, *El presidio político en Cuba. Último diario y otros textos*, Editorial Biblos, Buenos Aires 1995, p. 37.

> sesgados, como parpadeo de pupilas alucinadas, se mueven puntitos brillantes. [12]

Asimismo en la novela *Hombres sin mujer* el sexto capítulo se titula "El infierno" y hace referencia a esa entrada a los infiernos que supone ingresar en la cárcel. En este caso, la asimilación del espacio carcelario al infierno viene acompañada de la bajada que hacen los nuevos presos de la azotea a la galera:

> Bajaban al infierno, a la vorágine en la cual no podía establecerse diferencia alguna entre unos y otros; donde todos los rostros tenían algo de común […] Acaso fuera también una enfermedad lo que los hermanaba, una enfermedad contagiosa. [13]

Esta homogeneización a la que se alude pone de manifiesto el proceso de despersonalización que vive el individuo en la cárcel al dejar de ser uno y convertirse en parte de una masa informe, por lo que el presidio más que una institución *re*formadora se convierte en una institución *de*formadora. En este caso, además, Montenegro quiere destacar que dentro de ese infierno ocupa un lugar importante esa enfermedad colectiva, es decir, la práctica de relaciones homosexuales entre los hombres del presidio. El presidio se presenta como un espacio deformador donde "las fuerzas turbias" modelan al preso a semejanza de los demás compañeros, en él los cuerpos se hunden sin remedio y se ven inmersos en ese infierno donde todos arden.

De igual modo, otra de las imágenes del espacio infernal, esta vez en conexión con la mitología, es la presencia de uno de los vigilantes apodado el Trágico, jefe de las celdas donde iban a parar los incorregibles, al que se refieren como "cancerbero", palabra cuyo origen es Can y Cerbero, perro de tres cabezas que guardaba la puerta del Hades:

---

[12] CARLOS MONTENEGRO, *El renuevo y otros cuentos*, cit., p.174.
[13] ID., *Hombres sin mujer*, cit., p. 92–93.

> ¿Qué podía contra las fuerzas del presidio? ¿Qué hacer para librar a Pascasio de las garras de aquel cancerbero que él se imaginaba un ser terrible, capaz de todos los crímenes? [14]

Este ambiente infernal del presidio está habitado por criaturas que guardan una estrecha relación con la muerte. El personaje de Andrés, un nuevo ingreso, cuando observa a sus compañeros que tejen la rejilla en el taller de carpintería, estos le parecen "momias" o "espíritus maléficos" que como Moiras o Parcas —«monstruosas arañas en plena tarea» [15]— fabrican trágicos destinos.

Esta continua presencia de la muerte en presidio se materializa en uno de las imágenes más impactantes de la novela cuando el protagonista tiene que transportar un féretro vacío hacia la enfermería y «al echársela al hombro tuvo la rara impresión de que conducía su propio cadáver.» [16] Estos presagios de muerte anuncian el desenlace trágico en que desembocará la historia.

1.2.La tragedia de la carne

Montenegro nos presenta en sus cuentos y sobre todo en su novela *Hombres sin mujer* un cuerpo que va deformándose y destruyéndose en el espacio de la prisión y que poco a poco va adquiriendo ese "mal existente", esa "tara adquirida" que comparten todos sus compañeros. La homosexualidad se sitúa en equivalencia a la enfermedad y los presos, llamados leprosos o sarnosos, contaminan sexualmente el espacio presidiario. A su vez, la homosexualidad en prisión es simbolizada por un monstruo interno o una sustancia viscosa que recorre el cuerpo de los presos, y el narrador continuamente la justifica por el encierro: «El hombre privado de mujer año tras año acaba por descubrir en otro hombre lo que echa de menos, lo que necesita tan perentoriamente». [17]

---

[14] Ivi, p. 261.
[15] Ivi, p. 264.
[16] Ivi, p. 86.
[17] Ivi, p. 29.

Esta homosexualidad viene semantizada a lo largo de la novela por sustantivos como "mancha", "fango" o "ciénaga", relacionados intrínsecamente con la espacialización del presidio como un submundo y con la caída a los infiernos que ya hemos analizado. El personaje que mejor representa la llamada tragedia de la carne es Pascasio Speek —protagonista de la novela sutilmente perfilado en el cuento "El rayo de sol" [18]— que ostenta una imagen de hombre fuerte y resistente pero en el que poco a poco va a ir surgiendo un deseo y atracción por un nuevo ingreso, Andrés Pinel: «Su ser más fuerte […] se había ido desnaturalizando […] hasta familiarizarse con las pequeñas monstruosidades que comían de él como parásitos». [19]

Las relaciones homoeróticas entre los presos se corresponden con la abyección, degradación o perversión latente en el presidio. «Lo otro, lo vergonzante, la enfermedad del presidio» [20] forma parte del entramado de relaciones de poder que se establece entre los propios presos. La conquista del cuerpo del otro, su posesión, es uno de los principios que rigen este inframundo desde dentro y que se convierte paradójicamente en un reflejo del propio sistema carcelario. Es decir, los presos han aprendido los roles de verdugo–víctima y los mecanismos de sometimiento–sumisión del sistema penitenciario y los perpetúan con los de su misma condición bajo otra forma, la de posesión corporal.

El cuerpo del preso, eje sobre el que se ejerce un poder de control y vigilancia por parte de los superiores y entre los mismos presos, se va transformando en el espacio del presidio. Como ya hemos mencionado, los cuerpos se convierten en criaturas monstruosas que semejan cadáveres pero también es muy frecuente el recurso de la animalización para situar jerárquicamente al preso en ese espacio deshumanizado donde se pretende convertir al sujeto en un cuerpo sometido y domesticado. «¿Qué más animales quiere usted que los presos?» [21], dice uno de los mandantes; en el presidio cuentan a los presos como si fueran ganado y son comparados con toros, perros o

[18] "El rayo de sol" está incluido en el libro *El renuevo y otros cuentos,* 1929, p.161–172.

[19] *Hombres sin mujer,* cit., p. 168

[20] Ivi, p. 177.

[21] Ivi, p. 249.

ratones. Por otro lado, el recurso de animalización se utiliza para representar un instinto sexual desmedido entre rejas por el que se produce la denominada “regresión a la bestia”: la galera es descrita como una leonera y en los Incorregibles los nuevos ingresos son «comida para los tiburones», para esas «bestias hambrientas que parecen dispuestas a saltar sobre su presa.» [22]

1.3.Vigilancia y violencia

El sometimiento y control del preso se realiza a través de la vigilancia y también a través de la violencia. En este ambiente donde “el sexo está en todo” los presos se vigilan unos a otros para actuar conforme a sus intereses. El protagonista de la novela se siente vigilado continuamente por sus demás compañeros por lo que la arquitectura panóptica es proyectada en el interior del presidio: «se sintió espiado desde las columnas, seguido por los comentarios hostiles de los presos, y hasta dos veces se volvió creyendo que lo llamaban». [23] Esta vigilancia viene representada por los ojos del *otro* de tal forma que la prisión se convierte en un espacio de control y delación: «ojos fijos en él; ojos que lo recorrían todo, envolviéndolo, desnudándole». [24] La mirada eterna del panóptico [25] donde desde una torre central se ve la totalidad de la institución sin ser visto, se ha traslado a cada uno de los espacios del presidio donde son los presos los encargados de mirar y vigilarse.

Por otro lado, el castigo también forma parte de la brutal maquinaria carcelaria que ejerce su poder sobre el más débil. Montenegro nos muestra un espacio degradado y corrompido por presos que al poseer un status superior y relaciones con los mandantes controlan el espacio presidiario. Estos actúan dando y recibiendo

---

[22] Ivi, p. 143.

[23] Ivi, p. 84.

[24] Ivi, p. 235.

[25] Jeremy Bentham diseña en 1791 un modelo panóptico de cárcel que consta de una torre central de vigilancia —donde se observa a todos los presos sin ser visto jamás— y de un edificio periférico anular compuesto por celdas. Foucault analiza en *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión* (1975) esta estructura arquitectónica.

favores y su objetivo siempre es el mismo: la conquista corporal de uno u otro preso. En *Hombres sin mujer* la violencia llega a su máximo nivel en la galera de los Incorregibles y sus celdas. La violencia sexual cometida con un ingreso deficiente es retratada desde la más absoluta crueldad e iniquidad: la jauría de bestias de la galera de los Incorregibles obligan a este preso a desnudarse y después violentamente, a empujones y patadas, se lanzan unos a otros su cuerpo. Los presos se disputan la posesión del cuerpo del nuevo a gritos de "es mío solamente" y el narrador añade: «a la mañana siguiente en la camilla en que transportaban al anormal a la enfermería, solo iba un cuerpo inerte». [26] La violencia física a la que se ve sometido el protagonista, Pascasio Speek, refleja la barbarie de un sistema que invalida al hombre en su afán de sometimiento y coacción. El jefe de las celdas, el Trágico, llamado "gigante colorado" arremete violentamente sobre el preso por no obedecerle y le grita «Aquí el amo soy yo y hay que hablarme con los brazos cruzados…¡Crúzalos!» [27] La jerarquía de poder de nuevo viene establecida por la dicotomía amo/siervo, verdugo/víctima y como Pascasio intenta subvertir este poder es golpeado con violencia hasta caer inconsciente:

> Y sobre las espaldas del negro inanimado cayó el silbante vergajo con furia de bestia viva [...]; nuevamente cayó el vergajo, esta vez en la carne descubierta […] los vergajos habían hecho saltar la sangre que corría a gotitas por los costados desnudos que se movían bajo el brutal castigo. [28]

Pero la crueldad no cesa y el cuerpo desvanecido es esposado a la reja de la celda donde queda «suspendido como un colgajo inerte.» [29] La cosificación del individuo se hace evidente en el espacio presidiario donde el preso es conducido como un guiñapo a las órdenes de un sistema que lo asfixia y desintegra. Pascasio se asemeja al protagonista del cuento "El domado" [30] donde también el cuerpo

---

[26] *Hombres sin mujer*, cit., p.160.
[27] Ivi, p. 223.
[28] Ivi, p. 224–225.
[29] Ivi, p. 225.
30. El cuento "El domado" está incluido en el libro *Dos barcos* (1934), p.189–209.

resistente de un preso acaba por moldearse y domesticarse por ese «maxilar triturador que es el régimen presidiario.» [31] La tortura que se ha infligido a Pascasio en la celda de los Incorregibles lo convierte en un animal enjaulado:

> Y después, todo él, como un reptil ciego, como un topo que buscase un pedazo de tierra blanda para hundirse en ella, comenzó a moverse…[…] Semejaba un gran mono, refugiado en el fondo de una cueva. [32]

La celda donde se encuentra Pascasio es comparada con una tumba «en aquel cajón estrecho y largo como una tumba, todo estaba fangoso y nauseabundo […] La soledad y las sombras lo envolvían en una honda melancolía» [33]; lo mismo ocurre con la celda a la que es traslado el personaje del cuento "El domado" a la que el narrador se refiere como la tumba número diez y ocho. Esta concepción de la prisión como morgue o cementerio se vincula con la idea de que el presidio es un espacio aniquilador de individuos donde el hombre es masticado y deglutido por un sistema que utiliza distintos medios represivos para mantener el orden y el control deseados. En *Hombres sin mujer* el narrador asemeja el preso torturado a un mártir sacrificado, un Cristo negro que se queja silenciosamente, cuyos brazos esposados cuelgan en la reja en forma de cruz. Esta asimilación del preso a la figura de Cristo ya había sido utilizada por Montenegro en el relato "La cárcel" donde el protagonista se considera «un Cristo, aureolado por el martirio» por el hecho de tener que presenciar cada día los abusos de poder entre unos y otros presos «creyendo que todo aquello se realizaba para [mi] *su* propio castigo.» [34]

La escritura carcelaria de Carlos Montenegro en conjunto se plantea como una denuncia al sistema penitenciario cubano al cual el propio autor tuvo que doblegarse desde los diecinueve años hasta los treinta y uno. Montenegro intenta demostrar en cada uno de sus libros que el individuo es aniquilado en el espacio presidiario por los propios mecanismos que rigen su sistema —de ahí la representación de ese

---

[31] Ivi, p. 189.
[32] *Hombres sin mujer,* cit.,p. 239–231.
[33] Ivi, p. 231.
[34] *El renuevo y otros cuentos*, cit., p. 176.

espacio como un infierno habitado por muertos— y que el cuerpo resistente del preso acaba por moldearse según los parámetros de los superiores. Por lo tanto, el objetivo reformador del presidio se pone en cuestión y se muestra una maquinaria penitenciaria que utiliza su poder en detrimento del hombre, llegando incluso a eliminarlo si este supone una amenaza para el normal desarrollo de su ejercicio.

La víctima del sistema carcelario es el propio preso y es a través de su corporalidad que Montenegro quiere mostrar su sometimiento a los mecanismos abyectos que conforman el espacio presidiario. La homosexualidad es vivida desde el encierro y su práctica también forma parte de esa jerarquía de poder en la que unos cuerpos son los amos y otros los subordinados, como reflejo de las relaciones que rigen el propio sistema penal. Por su parte, la vigilancia toma como objeto de control el cuerpo del preso que en observación es juzgado continuamente. Y el castigo o tortura física es otra parte del engranaje penitenciario que incide directamente sobre el ámbito corporal y cuyo único fin es deformar la individualidad del preso para que deje de ser un cuerpo subversivo o resistente y se adapte a lo impuesto por el régimen.

Montenegro nos presenta un espacio donde a través de una jerarquía de poder se establecen dos roles corporales altamente diferenciados: aquel del *cuerpo dominante* que ejerce el poder de forma abusiva y con el fin de mantener intacto ese control y aquel del *cuerpo dominado* que debe someterse a ese poder y que es animalizado, cosificado, torturado con el fin de que la maquinaria carcelaria siga funcionando: un cuerpo, en definitiva, al que solo le queda la palabra para gritar contra ese "dolor infinito" [35] que lleva consigo la experiencia del presidio.

[35] Así expresa JOSÉ MARTÍ en *El presidio político en Cuba. Último diario y otros textos* (1995) el dolor físico y psicológico del presidio: «Dolor infinito debía ser el único nombre de estas páginas. Dolor infinito, porque el dolor del presidio es el más rudo, el más devastador de los dolores, el que mata la inteligencia, y seca el alma, y deja en ella huellas que no se borrarán jamás», p. 37.

Capítulo X

«El amor–hecatombe»: misticismo erótico, antropofagia y surrealismo en *La tortuga ecuestre* de César Moro

Ana Garriga Espino, Universidad Autónoma de Madrid

La teoría literaria lleva siglos tratando de resolver la ecuación que conforman realidad y ficción. Raro es el autor que entre sus escritos literarios no cuenta con escabrosas digresiones sobre dónde puede uno fijar el límite entre lo que es real y lo que no es más que *bagatela literaria.* Es innegable, o eso ha considerado siempre la tradición, que realidad y ficción literaria interaccionan de un modo u otro, así exista la literatura para reflejar la realidad o para subvertirla, criticarla o aniquilarla, pero siempre el elemento "realidad" ocupa una posición preponderante en la ecuación. Muy a menudo ocurre que nos encontramos frente a un proceso bidireccional y ya no es solo la literatura imagen de la realidad, como canónicamente se había establecido, sino que la realidad absorbe la ficción, lo "ficcional" pasa a ser el referente de la realidad y los demiurgos de la literatura se crean a sí mismos como mitos, como actores de su propia vida; solo dejando ver los ingredientes precisos para que de ellos se configure la imagen que andan buscando. Sirva esta divagación preliminar como sucinta introducción a uno de los rasgos prototípicos de buena parte de los literatos e inencontrable en César Moro. Cualquier vistazo rápido a una biografía del poeta peruano nos hace pensar inmediatamente en su vida como un devenir poético, con los adjetivos de *puro*, *auténtico*, *visceral* e *intenso* como espina dorsal de su ser literario y de su

rutinaria existencia biológica. No hay vientos ilusorios de literatura que arrastren a Moro a terrenos alejados de la sórdida realidad mundana porque su propio mundo interno es poesía, es la imagen tangible más lograda de la sensibilidad poética. Los conocidos versos de Pessoa de su poema "Autopsicografía" [1], aunque defendibles y aplicables a muchos autores y corrientes poéticas, deben condenarse al exilio en el mundo poético de César Moro. Su cambio de nombre —había sido bautizado como Alfredo Quíspez Asín— y su viaje a París «expresan, sobre todo, el anhelo de un trastrocamiento en su personalidad, una verdadera transformación espiritual, y un apetito temprano de entregarse de lleno a una vida nueva y maravillosa por su misma novedad, lejos del reducido círculo peruano.» [2] Esta primera subversión de la identidad da pie a un proceso progresivo de exilio —¿insilio?— voluntario, que se irá acentuando a medida que avance su devenir artístico y vital; esa constante necesidad de no pertenecer al medio circundante, un distanciamiento obligado del común de los mortales, que sin embargo le permite aunar misantropía y filantropía —como al Cernuda de "Soliloquio del farero" [3]—, un volcarse hacia sí mismo y una fundición de arte y vida bajo ese nuevo referente acuñado: César Moro. Con este *amanecer poético*, el rebautizado poeta se entrega al universo del surrealismo; movimiento que parecía permitirle dar rienda suelta a su libertad individual, deshacerse de las constricciones morales y forjar así una expresión poética encaminada a lograr aquella utopía política perseguida por Breton y los suyos. Al llegar a París en 1928, Moro se adentra en el mundo surrealista que dominaba la escena artística francesa, aunque hay que recordar que siempre se mantuvo como un miembro intermitente del grupo puesto que su declarada homosexualidad le obligaba a tomar una distancia prudente con los miembros más dogmáticos del movimiento. La acogida del surrealismo por parte de Moro es el escalón siguiente de

---

[1] FERNANDO PESSOA, *Obra poética*, ed. de María Aliete Galhoz, Aguilar Editora, Río de Janeiro 1965.

[2] PEDRO FAVARON, *Caminando sobre el abismo. Vida y poesía en César Moro*, Antares, Lima 2003, p. 13.

[3] LUIS CERNUDA, *La realidad y el deseo (1924–1962)*, Alianza editorial, Madrid 1998, p. 147.

aquel proceso de reidentificación al que había dado comienzo su cambio de nombre. Cuando se topa con el surrealismo, Moro encuentra el movimiento artístico perfecto para saturar sus ansias de libertad tanto poéticas como vitales: los planteamientos bretonianos parecían cubrir sus requerimientos artísticos, que desde sus inicios en Lima se identificaban con una total renovación de los medios de expresión y una fundición obligada de vida y obra.

Sin embargo, pareciera que César Moro siempre estuvo más allá, más lejos, *por encima* del movimiento surrealista. Nunca se adhirió fervientemente a ningún dogma político, como hiciera su compatriota Vallejo, y progresivamente fue independizándose de la tiranía bretoniana, hasta que en 1945 se produjo la ruptura definitiva. Afirmaba André Coyné, amigo y el mayor difusor de la obra de Moro, que este había nacido para el surrealismo, pero había nacido para su propio surrealismo [4], más *intenso*, y que llevó mucho más al límite los presupuestos de vivir poéticamente, que cualquier autor preocupado en hacer de la escritura automática algo válido artísticamente. Moro era *naturalmente* surrealista, surrealista de nacimiento. El surrealismo (heterodoxo) era el medio de expresión óptimo para su universo poético–vital. Los poemas de Moro nos revelan a un hombre habitando en los límites de la existencia, sometido a estados de (sub)conciencia inusitados, desterrado de su propio yo para vivir en el terreno del individuo pre–adánico. La acogida del surrealismo trae consigo la adopción del francés como lengua poética, que lo lleva a desvincularse definitivamente del ya lejano Alfredo Quíspez Asín. La nueva lengua se convierte en su lengua materna literaria, que le servirá para ampararse bajo los versos de Nerval, Rimbaud, Lautréamont, Mallarmé, Apollinaire, Reverdy… Tras la estancia en París, Moro pasa cinco años en *Lima la horrible*, para después trasladarse a México (1938–1948), momento en el que escribe su único poemario en castellano, *La tortuga ecuestre,* que no sería publicado hasta un año después de la muerte del autor en 1956. Durante la década mexicana, se desplegará en nuestro autor todo su potencial creativo —retoma su vocación pictórica—; si en el francés había encontrado su cuna lingüística, en México hallará el país óptimo para llevar a cabo sus

---

[4] PEDRO FAVARON, *op. cit.*, p. 40.

presupuestos artístico–vitales. Son esos los años en los que Moro conoce a Antonio: el amor desgarrador de Antonio arrastra a Moro al terreno de lo desconocido, donde se fraguarán los versos de este poemario. [5]

El amor de Antonio mueve al poeta a su antojo, haciéndole viajar del cénit al nadir en un segundo, y obligándole a renegar de toda su vida anterior al encuentro con Antonio. Si el mundo de César Moro era ya el mundo–poema, el (des)encuentro amoroso con Antonio hace de la poesía el único modo de aprehensión de la realidad. La experiencia amorosa de Moro es igualable a los arrebatos místicos que elevan al religioso hasta las alturas divinas. César Moro se levanta hasta el nivel del dios porque ha sido bendecido por él para abandonar la existencia mundana y exiliarse en las alturas del placer y la antropofagia: «Amo el amor denso / salvaje al igual que una medusa / el amor hecatombe». [6] El amor de Moro no es sino *megalomanía del amor*. [7] Antonio desata en él su siempre latente sensibilidad poética, el mundo está unificado gracias al poder de Antonio, que es él mismo y su contrario:

> Manifiéstate a mí bajo tu apariencia humana; no tomes el aspecto del sol o de la lluvia para venir a verme; a veces me es difícil reconocerte en el rumor del viento o cuando en mis sueños adquieres el aspecto demasiado violento de una enorme piedra de basalto que rueda por el espacio infinito sin detenerse y me arrastra a la desolación de las playas muertas que la planta del hombre no había hollado aún. [8]

Es cualidad mutable, impredecible, que relega a Moro al hedonismo fugazmente y a la náusea eterna acto seguido. El abandono de Antonio dejará a Moro en «el grandioso crepúsculo boreal del pensamiento esquizofrénico» [9], donde lo único que le rodea es el amago patético de quienes emanan de Antonio, pero no son Antonio. Por eso, poco a poco, César Moro se irá desvaneciendo, irá perdiendo

---

[5] CÉSAR MORO, *La tortuga ecuestre y otros poemas en español*, ed. de AMÉRICO FERRARI, Biblioteca Nueva, Madrid 2002.

[6] Ivi, “Fuego y poesía”, p. 39, vv. 1–3.

[7] CÉSAR MORO, “Carta a Antonio III”, *Prestigio de amor*, RICARDO SILVA SANTISTEBAN (ed.), PUCP, Lima 2002, p. 435.

[8] Ivi, “Carta a Antonio V”, p. 440–441.

[9] CÉSAR MORO, “A vista perdida”, en *La tortuga ecuestre*, cit., p. 25, v. 55.

la fuerza: «si pudiera decirte cuánto me agobia la vida, —escribía a Westphalen— cómo se organiza para matar toda esperanza, todo deseo, antes de matarme físicamente». [10] Moro reclama la presencia de su amado, con la misma potencia con la que San Juan necesita de la unión indestructible con Dios: «esta vida que yo vivo / es privación de vivir; / y así es continuo morir / hasta que viva contigo». [11]

1.1. *La tortuga ecuestre*

La enajenación a la que se ve arrastrado Moro cuando conoce a Antonio le lleva a abandonar el francés y a optar por su lengua materna. Esta renuncia y este regreso a los orígenes se explican, en parte, porque el amor que siente Moro es el amor primitivo, el amor consustancial a la naturaleza de todo hombre. Moro ve en Antonio a todos los amantes de todos los hombres de todos los tiempos; Antonio es su amor, pero más allá de eso es la reencarnación del Amor puro fundacional de la vida: «La potencia que hace que el mundo siga en pie / y guarde el equilibrio de los mares» [12]. De aquí que el sufrimiento por la ausencia y el abandono de su dios, del mismo modo que el goce extático que produce la presencia de Antonio, sean para Moro los dos únicos estados posibles de la existencia humana y las dos únicas vertientes en las que puede inscribirse su poesía–vida. Las fuerzas telúricas que emanan de Antonio y llevan a Moro a una unión mística con el cosmos no derivan de una posible represión interna por la sexualidad del poeta. Para Moro, su homosexualidad no es más que un hecho accidental, sin trascendencia, disfruta del sexo del hombre porque es la materialización de la Tierra, la existencia, de la mano de Antonio, se vuelve cuerpo asible, el polvo de estrellas es tangible y Moro puede enlazar entre sus piernas todas las edades del hombre y todos los rincones del universo: «Te puedo dar todos los nombres: cielo, vida, alfabeto, aire que respiro».[13] En el ideario surrealista, el

---

[10] PEDRO FAVARON, *op. cit.*, p. 79.

[11] SAN JUAN DE LA CRUZ, *Poesía*, ed. de Domingo Ynduraín, Cátedra, Madrid 2006: 267.

[12] CÉSAR MORO, "Vienes en la noche con el humo fabuloso de tu cabellera", en *La tortuga ecuestre*, cit., p. 32, vv. 50–51.

[13] CÉSAR MORO, "Carta a Antonio II", en *Prestigio*, cit., p. 435.

amor ocupa una posición central, es un amor físico que eleva a los amantes a un plano superreal, *au–dèla* de lo carnal, aunando erotismo y espíritu. Es la experiencia amorosa como unión y metamorfosis, que legitima la presencia del hombre en el mundo y que nos permite remitirnos a la lírica sufí y a la mística castellana: «cada gota de sangre que derramo / le informa a la tierra / que me vuelvo uno con mi Ser Amado». [14] La alegórica unión con Dios de todas las vertientes del misticismo —*amada en el amado transformada*— es heredada por Moro para componer sus letanías paganas, en las que los amantes se *asimilan* mutuamente gracias al ritual antropofágico —la inefabilidad es sustituida por una suerte de canibalismo figurado—:

> Te veo en una selva fragorosa y yo cerniéndome sobre ti
> Con una fatalidad de bomba de dinamita
> Repartiéndome tus venas y bebiendo tu sangre
> [...]
> Y el sueño que me anula te devora
> Y puedo asimilarte como un fruto maduro
> Como una piedra sobre una isla que se hunde. [15]

Estos versos no nacen de un surrealista artificioso, sino de un salvaje, que ha logrado fundir el consciente y el subconsciente gracias al delirio orgásmico:

> El furor de Moro nace de la pureza intransigente de una entrega que se parece a (que es una *imagen* de) la carnal, y diseña un mundo regido, consiguientemente, por las visiones del riesgo y la violencia, del sueño y la caída. Todo está construido según las leyes de una lógica irracional que fulmina la concepción de una realidad y un hombre en armonía: el yo que protagoniza estos poemas más que un artista, es un salvaje, un bárbaro ansioso de sangre y erotismo: destrucción insensata (sin propuesta de ningún orden alternativo) y copulación perversa (por homosexual e infecunda), la esencia de su aventura es la transgresión y la subversión. [16]

El amor–poesía de Moro es un amor sangrante —«Esfera diurna en

---

[14] YALAL AL–DIN RUMI, *Poemas sufíes*, ed. de ALBERTO MANZANO, Hiperión, Madrid 2008, p. 38.

[15] CÉSAR MORO, “El fuego y la poesía”, en *La tortuga ecuestre*, cit., p. 40, vv. 51–60.

[16] JOSÉ MIGUEL OVIEDO, “Sobre la poesía de César Moro”, en «Inti: Revista de literatura hispánica», 1977, p. 4.

que la primavera total/ se columpia derramando sangre» [17], «Faces sangrientas de eclipse lunar» [18]—. Solo interesa la parte más animal del hombre, no hay espacio para las frustraciones y los engaños del lenguaje, el yo racional de Moro sufre de una afasia permanente, las palabras que importan son las palabras enajenadas que dejan traslucir la locura–cuerda del amor por Antonio: «la pérdida de las facultades y la adquisición de la demencia / el lenguaje afásico y sus perspectivas embriagadoras / la logloconia el tic el bostezo interminable». [19] Con una deconstrucción del lenguaje mucho más sutil que la que pudieron hacer otros poetas, como César Vallejo en *Trilce* o el argentino Oliverio Girondo en sus últimos años de producción, Moro logra expresarse como un loco, habitante del embriagador mundo de los sueños. La poesía de *La tortuga ecuestre* es la vía de acceso al misticismo erótico, a una experiencia abisal, que Moro profesa y defiende hasta el delirio. La aureola de misticismo que rodea el mundo poético de *La tortuga ecuestre* hace que la poesía de Moro genere cierto efecto de extrañeza en el lector, que se siente desubicado en determinados momentos para luego lograr, a modo de clímax final, quedar imbuido por la obra de Moro, arrastrado por la totalidad de sus versos. Para Moro la individualidad desaparece en el mismo momento en el que logra adueñarse del mundo simbolizado en Antonio:

> La condición humana desgarrada desde el parto, arrancada del mundo uterino de la no–individualidad, busca elevarse al origen: en el amor despierta luminosa la toma de conciencia, a través de los sentidos, de la primigenia integración del hombre con el cosmos. [20]

Afirmaba María Rosa Lida que la obra del místico se centraba en:

> Un principio de contradicción, que abre un camino en la inercia del lector y le hace desembocar en otro, que insinúa una forma y frustra su espera rutinaria sustituyéndole la opuesta. A este principio, practicado de manera tan sistemática, se debe [...] la sensación de extrañeza de aquella poesía. [21]

---

[17] CÉSAR MORO, "Fuego y poesía", en *La tortuga ecuestre*, cit., p. 39, v. 21.
[18] Ivi, "Viaje hacia la noche", p. 79, vv. 13.
[19] Ivi, "A vista perdida", p. 24, vv. 9–11.
[20] PEDRO FAVARON, *op.cit.*, p.74
[21] MARÍA ROSA LIDA, "*San Juan de la Cruz* de Dámaso Alonso", en «Nueva Revista de Filología Española», n. 27, 1943, pp. 12–36.

Es «la palabra designando el opuesto propuesto por su contrario.»[22] Para Moro, empero, este juego de contradicciones es más bien paradójico puesto que en su poesía−vida subyace una única realidad verdadera, un solo mundo en el que el poeta es capaz de vivir; el mundo del amor: «¡Ay! ¡Si yo no amara! Sería la guerra de cien años de mi vida. Los frentes dispersos. Ahora la batalla es una, uno su fragor». [23] Este mundo real no se asocia al yo racional del poeta, pero tampoco a su subconsciente o a su yo irracional; en Moro, solo percibimos fuerza unitiva, a pesar de la variabilidad de estilos e influencias, unidad como fruto directo de la intensidad y la pureza de sus versos. El sentimiento expresado en sus poemas oscila entre la desesperación por los momentos de ausencia de Antonio, que dejan a Moro al borde del abismo, y los instantes fugaces de goce animal que permiten la lucha cuerpo a cuerpo con su amado. Pero entre ambos puntos el lector puede respirar un único sentimiento de potencia, de necesidad biológica de la presencia de Antonio, porque «ANTONIO es Dios» [24] y César Moro es el feligrés más dogmático que jamás ha habido. Ante esta adoración incondicional, los versos se vuelven radicales porque el amor primitivo de Moro tiene algo de ritual: hay que beber la sangre de Antonio para fundirse con él, para ser uno —objetivo último de la unión mística—. Y en el momento en el que esa unión ha tenido lugar, el mundo de alrededor se desvanece como un telón de fondo insignificante, solo la adoración del «dios nocturno todo de obsidiana con tu cabeza de diamante» [25] bombea la sangre al corazón de Moro. Es tendencioso y simplista pretender asociar el yo−poético de cualquier obra al nombre de su autor, pero en el caso de los poemas que componen el llamado *ciclo mexicano* o *ciclo de Antonio* (*La tortuga ecuestre*, “ANTONIO es Dios” y *Lettre d’amour* [26]), la univocidad parece alzarse como característica imperante en todas estas manifestaciones poéticas. La actividad creadora funciona en Moro como un proceso *catárquico*, que a través de un lenguaje a

---

[22] CÉSAR MORO, “A vista perdida”, en *La tortuga ecuestre*, cit., p. 24, v. 7.
[23] ID., “Carta a Antonio”, en *Prestigio*, cit., p. 80.
[24] CÉSAR MORO a través de PEDRO FAVARON, *op. cit.*, p. 68.
[25] CÉSAR MORO, “Carta a Antonio IV”, *Prestigio*, cit., p. 436
[26] ID., *Lettre d’amour*, Éditions DYN, México 1943.

menudo críptico y simbólico, le permite purgar el dolor proyectando sus versos en un *tú*, que se nos irá definiendo de manera progresiva con cierta nitidez. Será ese lenguaje simbólico aludido el que dote de una unidad absoluta al poemario: Moro despliega en *La tortuga ecuestre* un bestiario dominado por la presencia del *tigre* y la *tortuga*. Estos dos animales adquieren una dimensión mítica y funcionan como representación alegórica del encuentro erótico: la *tortuga* subordinada a la potencia creadora del *tigre* «que en la mañana escupe para hacer el día.» [27] Antonio es Dios, es el demonio nocturno, es cualidad mutable, pero es, ante todo y sobre todo, «tigre implacable de testículos de estrella, gran tigre negro de semen inagotable de nubes inundando el mundo.» [28]

Vuelvo al principio para concluir. Retomando la digresión sobre realidad y ficción antes esbozada, podría plantearse prescriptivamente que la ficción, en tanto que tal, no debería tener ningún efecto sobre la sólida realidad. La utopía de una literatura con poder para transformar la realidad social no es más que eso, una utopía. La solidez de la linealidad temporal y el poder de la existencia se imponen como tiranos autócratas sobre las palabras inocuas, débiles e insignificantes. Ni siquiera el teatro, con su despliegue de medios, logra traspasar los estrictos límites del mundo de la ficción. Sin embargo, cuando nos acercamos al terreno de lo ritual, nos alejamos del mundo de la ficción y entramos en una suerte de reconstrucción de la realidad. En las danzas indígenas, que recrean los acontecimientos que tuvieron lugar durante la conquista de América, los desenlaces muchas veces se alejan de la realidad histórica precisamente porque nos hemos adentrado en el terreno del rito: «Lo representado no es ficción. Es el revivir de una experiencia histórica acaecida y nuevamente en proceso de acaecer: la actuación coincide con lo representado en un sentido más profundo que la simple mímesis teatral parecía sugerir». [29] Moro desarrolla en sus poemas un proceso ritual, a través del cual, el uso de la palabra le permite la recreación infinita de los encuentros con

[27] ID, “La leve pisada del demonio nocturno”, en *La tortuga ecuestre*, cit., p. 37, vv. 43–44.

[28] ID., “Carta a Antonio”, en *Prestigio*, cit., p. 80.

[29] MARIO CESÁREO, *Cruzados, Mártires y Beatos*, Purdue University Press, WestLafayette 1995, p. 21.

Antonio. La repetición obsesiva del dolor de su desencuentro logra alejar a Moro de la apatía existencial y relegarlo a un mundo donde solo existen él y su creador. César Moro crea un nuevo mundo fuera de la temporalidad lineal, causante esta de toda su angustia y desesperación. Gracias al uso puro de la palabra, Moro logra mantenerse en esa plenitud atemporal, ya sea recordando sus momentos de éxtasis gozosos u observando cómo se desangra lentamente por la pérdida de Antonio. La violencia del tiempo se elimina, Moro decide vivir en las palabras; es por esta devoción obsesiva hacia su dios y por ese devenir de su vida en poesía por lo que el poeta se irá alejando cada vez más de la deleznable realidad de su tiempo. Si en sus utópicos inicios surrealistas guardaba la esperanza de una transformación política y social, poco a poco, irá confinándose a un exilio vital voluntario hasta el fin de sus días. Las palabras traicioneras, que no son más que signo arbitrario, se tornan camino para el espíritu. Un espíritu atormentado, pero pleno por descubrir en la naturaleza del hombre tal potencialidad de sentimiento. Es cierto que la pérdida de Antonio relegó a Moro al sufrimiento eterno que lentamente fue acabando con su vida, pero la lectura de cada uno de los versos de *La tortuga ecuestre*, de cada una de las cartas que escribe a Antonio, sumergen al lector en el abismo emocional de Moro, instaurando así un proceso perpetuo de creación y recreación de las pasiones ya extinguidas. Para César Moro, como para la mayoría de los místicos clásicos, la escritura se vuelve una actividad somática, penitencia y placer a partes iguales, que lo arrastra a la muerte en vida por la imposibilidad física de unión con el amado:

> Sólo pido a la vida que nunca me deje un momento de reposo, que mientras haya un soplo de vida en mí, me torture y me enloquezca tu recuerdo, que cada día se me haga más odiosa tu ausencia y que por una fuerza incontenible me llegue a encerrar en una soledad que no esté habitada sino por tu presencia. [30]

[30] CÉSAR MORO, “Carta a Antonio V”, en *Prestigio*, cit., p. 441.

Capítulo XI

Billetes de ida y vuelta: Cuba y España a través del periodismo literario de Novás Calvo

Jesús Gómez de Tejada Fuentes, Universidad de Sevilla

El gallego–cubano Lino Novás Calvo se vio repetidamente obligado a la migración y al exilio. La miseria, la lucha armada y las tensiones políticas motivaron su salida de Galicia, La Habana, Madrid o Nueva York. Entre 1931 y 1939, tras algo más de una década en Cuba, regresó a España como corresponsal de la revista habanera «Orbe» [1]. Su vuelta propició la consolidación de la formación intelectual iniciada en la isla, su integración en varias de las más conocidas revistas madrileñas del momento, la aparición de dos de sus narraciones más extensas —*El negrero* (1933) y *Un experimento en el barrio chino* (1936), de desigual valor editorial y artístico—, y su pleno compromiso con la guerra civil española, vivencia esta última que socavó dramáticamente las creencias y el espíritu del autor [2]. Su colaboración con diarios de ambos lados del Atlántico configuró una visión simultánea de las realidades sociales, culturales, políticas y económicas cu-

[1] La fuente biográfica más actual sobre Novás ha sido elaborada por CIRA ROMERO, *Framentos de interior. Lino Novás Calvo: su voz entre otras voces*, Oriente, Santiago de Cuba 2010.

[2] El prólogo de LINO NOVÁS, "Guión", en FERNANDO G. DE CAMPOAMOR (ed.), *Órbita de España*, Proa, La Habana 1943, pp. 8–10, es el documento más utilizado para evidenciar las heridas interiores que este episodio de la historia española dejó en el autor.

banas y españolas [3]. Su periodismo alejado de convencionalismos se insertó en las nuevas corrientes de la crónica y la entrevista literaria, convirtiendo su labor como reportero en una faceta fundamental de su producción artística [4]. Las palabras dirigidas a José María Chacón y Calvo en una carta de 1939, ya de regreso en Cuba describen en gran medida el proyecto periodístico y de supervivencia con que había afrontado años antes su retorno a España y que mantuvo igualmente en posteriores etapas cubanas y neoyorquinas:

> Ir de Cuba a un país cualquiera […] vivir (creo que será posible) en ese país unos cuantos meses, escribiendo y hablando de Cuba, y estudiando las cosas

---

[3] Probablemente la primera en llamar la atención sobre el específico carácter trasatlántico de la obra de Novás haya sido LORRAINE E. ROSES, "Lino Novás Calvo y el espacio atlántico del arte", en NANCY ABRAHAM HALL y LANIN A. GYURKO (eds.), *Studies in Honor of Enrique Anderson Imbert. Homenajes*, Juan de la Cuesta, Newark 2003, pp. 355–375.

[4] En una entrevista realizada por Lisandro Otero a Novás en 1958, este último define el periodismo como un espacio abierto a todo tipo de escritura, donde deben conciliarse el carácter popular, la calidad literaria y la verosimilitud de la información (Cfr. NORGE CÉSPEDES DÍAZ, "Machacando en su máquina de escribir", en *Lino Novás Calvo: periodista encontrado*, Aldabón Ediciones, Cuba 2004, pp. 7–28, pp. 10–11).

Céspedes Díaz y Cira Romero son los autores que, hasta el momento, más extensamente se han ocupado de la faceta periodística de Novás, recopilando y prologando diversos artículos del autor en sendos libros. Por otra parte, los textos publicados en la revista «Orbe» han sido recogidos por CIRA ROMERO, *España Estremecida (Crónicas en* Orbe*)*, aún sin publicar. Agradezco encarecidamente a la autora la generosidad de haberme facilitado una copia de su trabajo. A partir de ahora las referencias a esta obra se indicarán por este título y sin numerar.

Ya antes, sin embargo, ENRIQUETA MORILLAS VENTURA había publicado dos artículos sobre la participación de Novás en «Revista de Avance» y «Revista de Occidente»: "Las reflexiones de Lino Novás Calvo. Mares, aventuras y civilizaciones. *La Revista de Avance*", en «Anales de Literatura Hispanoamericana», n. 21, Madrid 1992, pp. 401–414; "Las reflexiones de Lino Novás Calvo (II)", en «Anales de Literatura Hispanoamericana», n. 26, Madrid 1997, pp. 173–185. También dedicó un artículo a la experiencia de Novás en la citada revista de vanguardia habanera RAYMOND SOUZA, "Lino Novás Calvo and the *Revista de Avance*", en «Journal of Inter–American Studies», vol. 10, n. 2, 1968, pp. 232–243.

El periodismo literario de la época, que la investigadora cubana Cira Romero describe como afín al posterior «New Jornalism» americano (*España estremecida, op. cit.*, s.p.) y que formaba parte de la prensa española en el periodo en que Novás funge como reportero en el país, contaba entre sus modalidades con la "entrevista literaria" a través de la cual, según Montse Quesada, el periodista se transforma en creador (cit. según ANTONIO LÓPEZ HIDALGO, *Las entrevistas periodísticas de José María Carretero*, Diputación de Córdoba, Córdoba 1999, p. 79).

> de allí, especialmente la vida del pueblo, el arte, las costumbres. Pasar entonces a otro país, y escribir y hablar del anterior, y así sucesivamente. [5]

Tanto el viaje de ida a La Habana como la vuelta a Galicia (y luego a Madrid) estuvieron marcados por la precariedad. En la primera crónica escrita para *Orbe* Novás detalló la travesía trasatlántica de retorno [6]. A pesar de su casi recién estrenada condición de cronista y literato, el foco del reportaje se sitúa en los niveles inferiores del buque, en las condiciones miserables asociadas a los billetes de tercera. Novás se mantiene entre las clases bajas como periodista proletario que depende del bajo salario enviado desde La Habana por José Antonio Fernández de Castro, amigo y director de la revista.

Tras una fugaz estancia en Galicia durante la que vuelve a reunirse con su madre, Novás se instala en Madrid y empieza a trabajar para *Orbe*. El escaso e irregular sueldo le urge a buscar nuevas colaboraciones en otras revistas y periódicos, situación que se agrava con el cierre de la publicación habanera a mediados de 1933. Su conocimiento del inglés le confiere un nuevo caudal de ingresos gracias a diversas traducciones, entre las que brilla especialmente *Santuario* de Faulkner.

La producción novasiana dentro del periodismo español es abundante y variada. Textos literarios, ensayísticos y periodísticos suyos aparecen con frecuencia en «Revista de Occidente», «La Gaceta Literaria» y «La Voz». En muchos de estos reportajes es reconocible un signo autobiográfico, especialmente predominante en los artículos escritos en 1934 para «La Voz» bajo el título colectivo de “Un emigrante en la isla de Cuba. La ciudad, el campo y el mar”, donde describe sin eufemismos su periplo cubano, que le hizo errar de una punta a otra de la isla, por la diversidad de sus ciudades, cayos y maniguas, a través de la ocupación de numerosos empleos precarios —algunos en la frontera de lo picaresco y lo delictivo— hasta conducirlo al universo literario después de haber sido carretero, carbonero, cortador de caña, contrabandista, boxeador o fotinguero.

---

[5] LINO NOVÁS, *Laberinto de fuego. Epistolario de Lino Novás Calvo: su voz entre otras voce*s, ed. de CIRA ROMERO, La Memoria. Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau, La Habana, 2008, p. 96.

[6] ID., “Buceando en la tercera. De La Habana a Nueva York”, en «Orbe», 24 de julio de 1931, pp. 18–19 cit. en ROMERO, *España Estremecida, op. cit.*, s.p.

Simultáneamente a su desarrollo como periodista y traductor, con tenacidad y originalidad, fue alcanzando un nombre como narrador a partir de la aparición de tres relatos en la «Revista de Occidente» en 1932, que más adelante han llegado a estar entre los más antologados de su obra [7]. Un cierto carácter legendario puede encontrarse en la manera en que Salvador Bueno rememora las palabras de Novás sobre cómo publicó por primera vez en la conocida revista:

> Cierto día escribe a lápiz un cuento y lo remite a la *Revista de Occidente*. Era un desconocido en Madrid y sin embargo la exclusiva publicación de Ortega y Gasset publica inmediatamente su relato. Tal es su sorpresa que olvida cobrar su trabajo. Pero se le abren las puertas del mundo literario y periodístico de la capital de las Españas. [8]

El crecimiento literario y periodístico no propició una mejora de sus condiciones de vida, como se evidencia en una carta que hacia mediados de 1936 dirige al poeta cubano Manuel Navarro Luna, donde al igual que en muchas de sus epístolas de la época, reitera el paupérrimo horizonte económico y la mínima proyección social obtenidos a partir de su quehacer literario en España:

> Vivo de un articulejo hoy y otro mañana, mezclados con tal o cual traducción. Vivo pues, al día, trabajando mucho y gastando las fuerzas que me ha dejado mi vida de esclavo errante. Pero estoy convencido de que el trabajo es mi único fin, y sigo adelante.
> No me hables de mis triunfos. ¡Si supieras qué pequeños son! Además, soy poco ambicioso. ¿Triunfos literarios? Eso no existe hoy para nadie aquí. El arte es una manifestación desdeñable en este momento para casi todo el mundo. [9]

La correspondencia que mantuvo con otros intelectuales cubanos proporciona información significativa sobre el panorama cultural percibido a su llegada; perspectiva que en general se mantendría hasta su

---

[7] Dichos relatos, "La luna de los ñáñigos", "Aquella noche salieron los muertos" y "En el cayo", fueron recopilados con algunas modificaciones por el propio Novás en *La luna nona y otros cuentos*, Ediciones Nuevo Romance, Buenos Aires 1942.

[8] SALVADOR BUENO, "Semblanza biográfica y crítica de Lino Novás Calvo", en SALVADOR BUENO (ed.), *Medio Siglo de Literatura Cubana: 1902–1952*, Comisión Nacional de la Unesco, La Habana 1953, pp. 211–234, pp. 219–220.

[9] LINO NOVÁS, *Laberinto de fuego*, cit., p. 66.

postrera salida del país. Ya en la primera misiva se queja al director de «Orbe» de la escasa atención obtenida a través de las cartas de recomendación con las que había partido. Tan solo el director de «El Sol», Manuel Aznar, le permite incialmente insertarse en el periodismo español y la ocasión de realizar traducciones, aunque en pocos meses, tal y como notificó a Emilio Ballagas, las puertas de esta publicación se le cerrarían también [10].

El Madrid inactivo que encuentra a su llegada en pleno verano parece desesperarlo. Poco a poco va presentándose ante diversos autores y consigue incoporarlos a su relación de entrevistados para «Orbe». Sin embargo, aunque se introduce en algunos de los círculos más altos de la cultura madrileña, sigue describiendo en sus cartas la pequeñez de un ambiente hecho de mezquinas intrigas e insolidaridad, e insiste en la ínfima curiosidad que el arte hispanoamericano genera en España. Las constantes peticiones de sus amigos literatos cubanos, su inquietud intelectual y su estrategia de supervivencia —basada en la redacción y publicación de artículos bidireccionales, según la cual muestra en España lo cubano y lo español en Cuba— se encuentran continuamente con el rechazo desdeñoso de las publicaciones españolas, que lo obligan «a quedar mal con algunos amigos, el propio Marinello entre otros», según le explica en marzo de 1933 a Regino Pedroso [11]. Ante esta circunstancia elucubra sobre la posibilidad de elaborar un ensayo colectivo a través del cual varios autores hispanoamericanos denunciarían epistolarmente «la ignorancia y el desdén de los intelectuales españoles frente a las cosas de América.» [12] Este contexto y su propia experiencia en torno a la precariedad económica del artista le llevaron a advertir a Fernández de Castro en carta de junio de 1932 de los inconvenientes que los viajeros intelectuales habrían de afrontar en su deseo de conquistar una situación en España:

> Quisiera que me comprendieran bien los que intentan venir las dificultades que se encontrarán. Hay aquí jaurías de escritores y pintores descamisados por no tener trabajo, a pesar de sus amistades y padrinos. Yo mismo no sé

---

[10] Ivi, p. 62.
[11] Ivi, pp. 64–65.
[12] Ivi, p. 55.

> qué hacer [...]. En estos días he estado pensando irme a Londres [...]. No hay más traducciones por ahora. En la prensa no hay que pensar. [13]

Tal desolación anímica, económica y profesional fue paliada en parte por la entrañable solidaridad y el auxilio continuo del diplomático y erudito José María Chacón y Calvo, al que había conocido en La Habana. Además de otras esporádicas ayudas económicas, Chacón y Calvo financió su inscripción y su mensualidad en El Ateneo de Madrid «para que tuviera calefacción y pudiera trabajar en la biblioteca» y donde, tal como afirmó a Fernández de Castro en mayo de 1932, Novás empezó a ayudarle realizando búsquedas en los archivos. El agradecimiento de Novás hizo que lo titulase patrono de los intelectuales cubanos y se refiriese a él como "nuestro San José María" [14]. Fue bajo su égida y la de Unamuno, que Novás fue elegido Segundo Secretario de Literatura de El Ateneo. La sólida unión entre ambos da pie a pensar que la influencia de Chacón y Calvo fue fundamental en las relaciones del amigo con el grupo de «Revista de Occidente», puesto que José Ortega y Gasset y Antonio Marichalar eran considerados por Chacón como dos de los «amigos mejores» de su círculo social y cultural. El triángulo intelectual de relaciones entre Novás, Chacón y Calvo y Marichalar se constata en la muy positiva opinión que el primero manifestó a los lectores de *Orbe* en la entrevista realizada al madrileño en 1931 [15].

La recreación autobiográfica de los ambientes propios de La Habana y de diversas zonas rurales y costeras de Cuba, creada para el público español de «La Voz» por medio de la narración periodística de sus aventuras como emigrante gallego en la isla, se vio enriquecida por las noticias sobre el clima intelectual habanero del que había participado desde su primera colaboración en «Revista de Avance» en 1928 hasta su retorno a España en 1931. En «La Gaceta Literaria» Novás detalló rasgos de dicho ambiente por medio de un fichero ofre-

---

[13] Ivi, p. 56.
[14] Ivi, p. 60.
[15] A Chacón y Calvo dedicó varios de sus artículos de entonces: "José María Chacón y Calvo: el hombre", aparecido en «Orbe» el 25 de diciembre de 1931; y "José María Chacón y Calvo, el peregrino de los archivos I" y "José María Chacón y Calvo, el peregrino de los archivos II", aparecidos en «Repertorio americano» el 9 y el 16 de abril de 1936 respectivamente.

cido como conjunto caótico de tarjetas donde diversos autores aparecen sesgados por la escritura retrospectiva del autor, que voluntariamente acogido a los límites de lo memorístico transcribe sus fichas de manera desordenada, parcial e inacabada:

> Ahí están, revueltas en la memoria reciente, esas frentes pálidas, pero espíritus heroicos, de los nuevos literatos de Cuba. No quiero ordenar mi fichero; no quiero darle rigidez, dogmatismo, categoría. Son mis amigos, ¿qué orden más admirable que el que sale por sí solo, como a borbotones, de los filtros del alma? En mí todos son iguales, y yo no puedo hablar nunca de nada si no es parcialmente, apasionadamente. [16]

A través del hilo conductor de la aparición y el devenir de Novás entre los artistas de La Habana, con especial hincapié en los coeditores de *Revista de Avance* (José Zacarías Tallet, Juan Marinello, Jorge Mañach, Félix Lizaso y Francisco Ichaso), el fichero recogió la situación cultural del momento y proporcionó una lista de autores significativos acompañada de datos alusivos a sus obras, tendencias, ideologías, expectativas, actividades, tertulias, grupos y revistas, relatadas en primera persona y en un tono literario que le confirió atractivo añadido a la información suministrada. En epístola a Ballagas confesó el estilo ameno y autobiográfico con que pretendió abordarlo: «Nada de ensayo: algo como si estuviera hablando con un niño de las cosas que sé de mis amigos de siempre. Para darle más animación, necesito de tu colaboración. Mándame cuantos chismes sepas, que no te comprometerá, y hazlo cuanto antes» [17]. El tercer y último artículo para *La Gaceta* constituye una reseña sobre *Sóngoro Cosongo* de Guillén, donde tras una crítica de sesgo impresionista brilla su concepción del mestizaje cubano como un proceso cultural y espiritual que trasciende lo racial para alcanzar lo que, utilizando la expresión de Guillén, llama "color mulato" [18].

En la «Revista de Occidente», con el título "Los ánimos literarios en Cuba", publicó otra presentación de la literatura cubana (agosto de

[16] LINO NOVÁS, "Cuba literaria. Mi fichero", en «La Gaceta Literaria», 15 de octubre de 1931, p. 9.

[17] ID., *Laberinto de fuego*, cit., pp. 61–62.

[18] ID., "*Sóngoro Cosongo*", en «La Gaceta Literaria», 15 de diciembre de 1931, pp. 10–11, p. 10.

1933). Con tono más ensayístico alude de nuevo a su relación con los componentes de «Revista de Avance» y detalla las que consideraba principales tendencias de la isla. Décadas más tarde el autor enfatizó en una entrevista lo original de sus publicaciones, que no coincidían con el tono general de deshumanizado vanguardismo de «Revista de Avance» y la explicó por el deseo de los directores habaneros de tener "la nota proletaria" en una «revista de señoritos, de la literatura pura» [19]; su presencia en la «Revista de Occidente» la justificó por la flexibilidad crítica de Ortega y Gasset y Fernando Vela, que no habían publicado nada similar a sus cuentos. Novás respecto a sus colaboraciones para estos últimos afirmó en la época que «de lo que he hecho estoy contento sólo por una cosa: porque lo he publicado contra las ideas y gustos de las mismas revistas. He sido el primero en escribir puta, nalgas y... otras expresiones crudas, plebeyas y bruscas en "Revista de Occidente".» [20]

Un nuevo tarjetero apareció en el artículo "La prensa española", publicado en *Orbe* en noviembre de 1931. Dirigiéndose a sus lectores en Cuba esboza la situación periodística de la capital española. A través de esta "colección filatélica de títulos", según el mismo la calificaba en el texto, comenta la amplia variedad de revistas y diarios que tenía al alcance el lector madrileño como suma de imágenes de la actualidad social, política y cultural, pluralidad que le permite afirmar que no existe ya «el hombre de un sólo periódico». Entre ellas menciona lógicamente «La Gaceta Literaria» y «Revista de Occidente» y a sus responsables principales:

> La más heroica publicación y la única –con «Revista de Occcidente»– de carácter eminentemente literario. Lleva cinco años de batalla internacional. Así como Aznar es el gran organizador del periodismo Giménez Caballero es el supremo empresario del arte nuevo [...]. «La Gaceta» es el máximo clarín de las inquietudes literarias. Sin prejuicios, sin exclusivismos, sin capilla. Su director sabe lavarse las manos cuando llega la ocasión. Nada de estrecheces, antes capa ancha para todo lo auténticamente revolucionario en arte. Ibérica, americana, internacional. ¿Y celeste por qué no? ¡Cósmica! [21]

---

[19] LORRAINE E. ROSES, "Conversación con Lino Novás Calvo", en «Linden Lane Magazine», abril–junio 1983, p. 3.
[20] ID., *Laberinto de fuego*, cit., p. 58.
[21] CIRA ROMERO, *España Estremecida*, *op. cit.*, s.p.

Fiel a su inquietud intelectual cronística y a su estrategia de supervivencia como emigrante Novás había apuntado en su fichero cubano que su pretensión al escribir el artículo había sido aproximar los artistas cubanos a los lectores de «La Gaceta», para lo cual traduce sus rasgos a los perfiles más conocidos de autores españoles:

> Mañach tiene mucho de Marichalar, y viceversa. A Marinello no le encuentro correspondencia exacta; por dentro es un poco Unamuno [...], sin dejar de ser también Lorca, por su romanticismo superado y por su atención a la [sic] negro de su piel [...]. Tiene algo de don Fernando de los Ríos. [22]

De igual modo y en consonancia con el espíritu de «Orbe» los textos que regularmente envió desde España procuraban dibujar al cubano una imagen comprensible y veraz de su percepción de la situación política, social y cultural de este país, hasta el punto que en numerosas ocasiones la prosa del reportero deviene verdadera traducción de términos, expresiones, estampas e ideas en la que Novás se erige como intérprete entre culturas donde el uso de una lengua compartida no está exento de equívocos y singularidades.

En su epistolario quedan recogidas la honradez y el ansia con que Novás procuró cumplir ante la sociedad cubana su condición de cronista de la España contemporánea, enfocando sus «puntos más sensibles», en alerta constante frente a temas novedosos y significativos, siempre prevenido frente a la realidad política y cultural, motivado por una pretensión continua de originalidad y calidad —no solamente en el uso de la palabra, sino incluso en el de la imagen con que deseó acompañar sus textos— [23]. Los artículos para «Orbe» constituyen según Romero un «verdadero mosaico de la vida española» [24], puesto que a través de un total de cincuenta artículos publicados entre el 13 de marzo de 1931 y el 26 de marzo de 1933 dio cuenta de un amplio abanico de temas en los que con trazo personal se ocupó de personajes, asuntos e instituciones políticas y culturales de la actualidad nacional; sin olvidar mostrar algunas pinceladas sobre la geografía de la

---

[22] LINO NOVÁS, "El Robinsón literario llega a Cuba", en «La Gaceta Literaria», 15 de septiembre de 1931, pp. 1–2, p. 1.

[23] ID., *Laberinto de fuego*, cit., p. 47.

[24] CIRA ROMERO, *España Estremecida*, s.p.

urbe madrileña (sus rincones cotidianos, sus espacios y tiempos de ocio), o el retrato de anónimos colectivos laborales o marginados sociales, ni renunciar a ofrecer su homenaje a intelectuales cubanos asentados por entonces en el país. De este modo, junto a escritores españoles como Ramón del Valle–Inclán, Eugenio D'Ors, Antonio Marichalar y Luis de Araquistáin, incluyó reportajes de autores cubanos como José María Chacón y Calvo, Fernando Ortiz, Félix Pita Rodríguez o Carlos Enríquez.

Materializados en billetes de ida y vuelta, de España a Cuba, de Cuba a España y otra vez a la isla, los itinerarios trasatlánticos de Novás fueron provocados por urgencias económicas o políticas en la primera mitad del siglo XX. Su pertinaz dedicación como narrador y reportero estuvo mediatizada constantemente por la cotidiana obligación de sobrevivir y por el uso recurrente de su doble condición cubano–española. Tras sus inicios entre la vanguardia habanera encontró en su país de origen un entorno que pese a todo le permitió el desarrollo y consolidación de su singular prosa, que entre 1931 y 1939 encontró acomodo en novelas y relatos de ficción, numerosas traducciones y una cantidad ingente de artículos, reportajes, crónicas y entrevistas periodísticas de carácter profundamente literario, a través de los cuales y en los dos sentidos transoceánicos reflejó su percepción —su vivencia— de la realidad intelectual, social y política de ambos espacios. Crítico, aunque paciente, con el lento e inconcluso proceso reformista del periodo republicano y esperanzado ante una revolución popular de mayor alcance, se vio sorprendido por la guerra civil e impulsado por ella a abandonar el individualismo enraizado en su personalidad por un compromiso decidido con el Frente Popular hacia donde siempre había dirigido su simpatía y atención. Como a tantos otros combatientes la derrota lo obligó a abandonar España hacia Francia, desde donde penosamente consiguió regresar a Cuba. A la espalda, como profuso bagaje de su escritura y junto a hitos fundamentales de su narrativa, quedaron ricos y abundantes tarjeteros, instantáneas y estampas de la vida española y cubana, fruto de la explotación estratégica de su perspectiva trasatlántica, que aún tuvieron continuidad en nuevas prosas literarias y periodísticas.

Capítulo XII

"La casa de azúcar" [1]: los agridulces cimientos de la identidad femenina.

Vanessa San Román Erburu, Universidad de Washington

Arrinconados entre los textos de tres grandes de la literatura argentina, los cuentos de Silvina Ocampo (1903–1993) han permanecido tan en la sombra como aquella que los escribiera. Hermana menor de Victoria Ocampo, devota esposa de Adolfo Bioy Casares y amiga incondicional de Jorge Luis Borges, Silvina cultiva a lo largo de toda su vida la poesía pero siente debilidad por el cuento al que considera «un género superior.» [2] En sus breves ficciones la autora bonaerense examina todos los detalles de la vida femenina de la alta burguesía argentina: desde las acciones más cotidianas hasta los espacios más habituales, analizando el mismo cuerpo femenino a la vez que ahonda en la preocupación por el espacio, la voz y la presencia de las mujeres como sujetos y objetos recurrentes en sus textos.

Ofreceremos una lectura en profundidad sobre uno de estos aspectos, el cuerpo femenino, en el cuento "La casa de azúcar" (1959) con el propósito de plantear una visión alternativa a la brindada hasta el momento y que demuestre la dobla disidencia que, a mi modo de ver, se desprende de este, aparentemente simple, texto ocampiano que narra la historia de una joven pareja en busca de la casa perfecta.

---

[1] SILVINA OCAMPO, *Cuentos completos*, Vol. I, Emecé, Buenos Aires 1999, pp. 186–192.
[2] NOEMI ULLA, *Encuentros con Silvina Ocampo*, Belgrano, Buenos Aires 1982, p. 13.

Por un lado, este cuento ofrece, siempre en busca de la libertad individual, una ruptura de la dimensión espacio–temporal que sitúa a la mujer dentro de unos márgenes corporales en los que, como veremos, no puede ser contenida. Por otro lado, las soluciones que Silvina Ocampo ofrece a sus personajes femeninos dentro de este texto discrepan abiertamente con las lecturas de marcado espectro feminista en las que ha sido enmarcado con anterioridad.

Así, nuestro interés se centrará en el cuerpo femenino como representación física evidente de la ruptura que impone esa búsqueda de libertad individual por parte de los personajes. ¿Qué papel juega el cuerpo femenino dentro de los textos ocampianos? ¿Qué estrategias de representación ofrece su discurso narrativo? ¿Qué simbolismo cumplen estas representaciones y cómo afectan a la comprensión de un texto como "La casa de azúcar"? Pretendemos indagar en las funciones y símbolos del cuerpo de la mujer ocampiana no únicamente desde el plano corporal meramente físico sino además presentar el cuerpo femenino como el espacio para el inicio a la expresión.

El cuerpo femenino ha sido y es una de las cuestiones principales a tener en cuenta dentro de lo considerado como "literatura femenina" que se caraterizó, dede su surgimiento, por la importancia no únicamente del cuerpo como ente sino también del lenguaje como construcción falogocéntrica que confina a la mujer escritora y a la voz narrativa femenina tras unas murallas lingüísticas insuficientes para su expresión.

"La casa de azúcar" no es una excepción y a lo largo del cuento el lector es testigo a través de las inflexiones del lenguaje de la ruptura de los cánones tradicionales. En lugar de estos roles habituales, Ocampo recrea y reclama espacios en los que cuestiona la identidad femenina: no hace de sus personajes mujeres al uso, esposas perfectas, damas desvalidas ni señoras intachables. Y sin embargo ellas son las heroinas de la narrativa aunque no sean engañadas por pérfidos alter ego sino que, como en el caso de "La casa de azúcar" ellas mismas son las creadoras de sus propias contrariedades e incoherencias.

Para poder analizar cómo el cuento de Ocampo rompe tanto con los roles tradicionales como con los patrones feministas en los que se ha visto inscrita, debo establecer que en este caso entiendo que la

posición de "mujer" responde a todas luces a una categoría biológica que determina el sexo de las personas en dos posiciones altamente distintivas: ser hombre o ser mujer. Asimismo me resulta necesario subrayar que entiendo el término "feminista" tal y como Toril Moi [3] lo describiera en términos de justicia, libertad e igualdad de géneros; considero, pues, el feminismo como una postura semi–política que se adopta cuando uno es consciente del predominio de la perspectiva masculina y patriarcal no únicamente en términos cotidianos sino además, como se ha mencionado antes, a través del lenguaje.

Si bien esta definición puede resultar desfasada e incluso simplista en la actualidad dado el avance en los estudios de género considero que regresa a la esencia fundamental del movimiento. Si además se tiene en cuenta el espectro temporal en que los cuentos de Silvina Ocampo fueron escritos, los parámetros de sexo y cuerpo anteriormente mecionados se ajustan al espacio geográfico–temporal del que nos ocupamos: la Argentina de la década de los cincuenta y sesenta en la que un incipiente movimiento pro–mujer comenzaba a despuntar. En este escenario se proyectaba aún el espíritu de Eva Perón (1919–1952) como ideal femenino e incluso icono feminista. Evita acaba por convertirse no sólo en el símbolo femenino de la época con su pelo teñido, su joyería excesiva y sus elegantes atuendos sino también en la figura feminista que logra alcanzar los objetivos de las reales feministas socialistas: reducción de la joranada laboral de las mujeres, un sueldo más igualitario al de sus compañeros varones y la supresión del trabajo a destajo. Bajo estas condiciones ideológicas, políticas y sociales, no es de extrañar que los textos de Silvina Ocampo se hagan eco de la búsqueda de la identidad femenina a través los espacios que sus personajes ocupan en la narrativa así como a través de sus cuerpos.

Entendido como esquema corporal, el cuerpo ha sufrido en la literatura occidental, siguiendo una postulación platónica, un rechazo que lo relegaba a un segundo plano en pos de la superioridad moral y la pureza de mente. El cuerpo de la mujer y su sexualidad han sido

---

[3] MOI TORIL, "*'I´m Not a Feminist But…' How Feminism Became the F–Word*", en *Theories and Methodologies*, The Modern Language Association of America 2006, pp. 1734–1741.

conceptualizados en base a los parámetros establecidos por el cuerpo masculino, más "estable" y fiable; precisamente por esto, el cuerpo femenino ha sido utilizado de manera recurrente por las teorías feministas como un punto de partida natural desde el que redefinir la tensión entre las experiencias corporales y las prácticas culturales que en él incurren. Cuando uno se pregunta, como ya hiciera Simone de Beavoir, «¿Qué es una mujer?», la cuestión incluye perfiles ideológicos en los que entran a formar parte acontecimientos sociales, políticos e incluso económicos.

La transición de la mujer desde animal biológico hasta elemento cultural exige por parte de ésta una internalización de los códigos sociales que juegan un papel fundamental a la hora de delimitar la construcción social y cultural del individuo. Sin embargo estos parámetros, no conviene olvidarlo, siempre van ligados a una construcción biológica permanente: el cuerpo femenino, el sexo de la mujer que, más allá de concebirse como un impedimento a la búsqueda del conocimiento y la pureza, siempre ha estado teñido de preocupaciones inherentes a sus particularidades físicas (su capacidad para la reproducción, la menstruación o la lactancia) que lo hacen altamente volátil e inestable, fuera de todo control y toda lógica.

Los ideales feministas, naturalmente, han estado íntimamente ligados a esta preocupación por la representación del cuerpo, bien observándolo como algo que debe ser rechazado siguiendo los esquemas masculinos, en la búsqueda de la igualdad intelectual, bien como algo que debe ser reclamado y reafirmado como base de la esencia de todo lo femenino.

Teniendo en cuenta entonces que la mujer se presenta como algo que no admite demarcaciones absolutas, Silvina Ocampo efectúa una ruptura del cánon mediante la redefinición del género y de la sexualidad de la mujer, la denuncia de la opresión patriarcal y la búsqueda de la identidad desde una expresión que se subleva ante el discurso hegemónico enriqueciéndolo con códigos nuevos e inéditos. La mujer se autodefine como sujeto textual y cuenta su historia, independientemente de la que le habían inventado los hombres.

En los discursos literarios más tradicionales y hegemónicos se presenta a la mujer siempre desde dos perspectivas opuestas: es bien "el ángel de la casa" que funciona como arquetipo ejemplar y

establece la visión social de un ideal de mujer moral y decente al más puro estilo victoriano, ó bien la "hembra demoníaca" que sitúa a la mujer como elemento diabólico y sexual que ya es evidente desde Lilith en los textos bíblicos. Uno de los aspectos más fascinantes de los cuentos de Silvina Ocampo es que aunque en principio presentan personajes que pudieran ser incluidos en una u otra categoría, esas mismas figuras femeninas terminan por no poder ser etiquetadas como "mujer–ángel" o "mujer–demonio" ya que en gran parte de sus cuentos son estas mismas mujeres las que acaban por transgredir los límites y márgenes en los que se ven encajonadas.

Las diferentes representaciones de los diversos patrones tradicionales femeninos que hace Silvina Ocampo en su narrativa no se acomodan pues a los cánones más tradicionales; estos personajes encuentran siempre una manera de trastocar el orden y revelarse ante él, aunque se pierdan en el proceso. Las diferencias entre ambos extremos se desdibujan y al rebelarse contra esas categorías, las protagonistas ocampianas presentan argumentos que invalidan esa férrea representación dual y rompen la barrera que las coteja en busca de nuevos espacios que las representen.

Entre las estrategias, digamos subversivas, de estos textos destacan la falta de finales cerrados, la ruptura con lo que se considera un punto de vista lógico y la perturbación y tensión de las voces narrativas. Estos levantamientos ejercen de resortes para la creación de un espacio del "yo" femenino y provocan por sí mismos una ruptura con el discurso hegemónico conocido.

"La casa de azúcar" presenta una voz narrativa masculina que analiza con extrañeza los cambios que sufre la mujer, Cristina al mudarse a la casa que él había elegido como "perfecta" y que, siguiendo una temática gótica, acaba por convertirse en una obsesión que transforma y en última instancia mata a la pareja. La aparente racionalidad del marido, que miente sobre el origen de la casa y niega que hubiera inquilinos anteriores para evitar así los comentarios supersticiosos de Cristina, contrasta de inmediato con lo inverosímil del carácter de su esposa: «Las supersticiones no dejaban vivir a Cristina [...] Traté de combatir estas manías absurdas [...] Al principio de nuestra relación, estas supersticiones me parecieron encantadoras, pero después empezaron a fastidiarme y a preocuparme seriamente».

El narrador se presenta así como el héroe de una novela gótica en la que trata de averiguar qué es lo que está sucediendo, de desentrañar el misterio. Sin embargo, a medida que transcurre el cuento las circunstancias y todo lo mágico/grotesco acaban por causarle la mayor pertubación pues todo se escapa a su raciocinio. La voz narrativa masculina de la historia intenta, desde el comienzo de la historia, presentarnos a Cristina como "lo otro", lo incomprensible. En contrapunto a la prudencia y racionalidad del marido se encuentra la joven esposa cuyas descabelladas creencias resultan imposibles en el universo masculino. Cristina sufre paulatinamente pequeñas transformaciones y contradicciones que ella misma parece reconocer como destellos incompletos de la fluidez de su propia identidad. Estos detalles se escapan al talante conciliador y lógico de su esposo para quien la mujer resulta a la vez familiar y ajena, cercana pero impenetrable y especialmente inexplicable pues no puede llegar a comprenderla ni interpretar los cambios que va sufriendo. Cristina empieza por convertirse, al mudarse a la casa de azúcar en ese elemento incontrolable, ajeno a toda lógica.

Estos cambios tienen su raíz, como ya predijera Cristina, en la ausencia/presencia de la anterior dueña de la casa cuyo destino cae sobre la pareja de recién casados. Curiosamente es el marido y no la propia Cristina quien es más consciente de los cambios que se suceden y de quién más advierte la gradual metamorfosis que su mujer sufre tanto en cuerpo como en identidad.

El inicial e inexplicable desasosiego de Cristina por verse influida por los destinos de los anteriores habitantes de la casa va haciéndose poco a poco realidad. Cristina se transforma de forma paulatina en Violeta, la anterior inquilina, la sombra del fantasma de la mentira inicial del marido. Violeta, «la joven y hermosa», es la flor como metáfora de una naturaleza que acaba por conquistar todo aquello que toca. No se puede dejar de señalar el gran simbolismo de esta flor que tiene a encontrarse en los cementerios cubriendo y sepultando las lápidas que encuentra a su paso. Violeta acaba por sepultar a Cristina de manera lenta e imperceptible aunque imparable e irreversible. Sobre esta idea de reposesión de la personalidad en "La casa de azúcar", Julio Cortazar diría: «Raramente el tema de la posesión fantasmal de un vivo por un muerto, que creo conocer muy bien, ha

sido presentado con tanta efectividad narrativa». La personalidad de Violeta se enraiza en la de Cristina de tal modo que, hacia el final del cuento, ésta última desaparece de manera física (llega a abandonar a su marido). Más relevante si cabe es la forma en que se desdibuja la identidad de Cristina para verse cubierta por completo por la de Violeta, como si la primera fuera un sepulcro revestido de flores en el que no fuera posible ver el nombre de quien allí yace. Cristina se convierte así en el mausoleo en el que Violeta se despliega y del que termina finalmente por adueñarse.

La entrada en escena de esta segunda mujer, víctima y verdugo a partes iguales, que acaba por jugar un papel fundamental en la vida y desgracia de la joven pareja, supone la incorporación al texto de un segundo cuerpo femenino que se adhiere a la obra literaria en otra dimensión; es lo que Klingenberg define como «double mad»[4] y que subvierte las tradiciones narrativas más aceptadas para demostrar la precariedad de la identidad femenina. Mediante la incorporación de esta segunda figura femenina en el texto, Silvina Ocampo cuestiona la validez de una identidad única e incontestable ya que estas figuras femeninas dobles, no idénticas sino antagónicas, manfiestan la percepción de la autora sobre la mujer como sujeto–objeto (Violeta–Cristina) en un intento por invertir los papeles asignados. Estas mujeres jamás llegan a conocerse de manera física pero ambas presuponen una transformación/invasión de sus identidades.

En esta inversión de sus personalidades, las reacciones son diametralmente opuestas. Por un lado, Cristina, poco a poco consciente del cambio que se opera en ella y que atribuye un poco a la ligera a sus propios miedos, se ve beneficiada de esta superposición de identidades: «Sospecho que estoy heredando la vida de alguien, las dichas y las penas, las equivocaciones y los aciertos [...] Soy otra persona, tal vez más feliz que yo». Por otro lado, Violeta, tras su paso por un hospital psiquiátrico muere, literalmente, de envidia: «Alguien me ha robado la vida, pero lo pagará muy caro. No tendré mi vestido de terciopelo, ella lo tendrá [...] perderé la voz que trasmitiré a esa otra garganta indigna».

---

[4] PATRICIA KLINGENBERG, *Fantasies of the Femenine: The Short Stories of Silvina Ocampo*, Bucknell University Press, London 1999.

Desconocemos las causas de la ansiedad de Violeta, pero podemos aventurar que ella es del todo consciente de las circunstancias que le rodean tanto a ella como a Cristina, pues se infiere que Violeta conoce de sobra la situación de usurpación de identidad por haberse encontrado previamente en una posición similar en la que ella fue absorvida por una Violeta anterior. De esa manera el cuento juega a no cerrarse nunca, a ser una historia de dobles personajes femeninos repetidos incesantemente como una muñeca rusa que guarda dentro de sí réplicas de ella misma.

La muerte de Violeta no supone el final del personaje pues como hemos deducido, siempre es la misma mujer, Violeta, encerrada en diferentes cuerpos. La resistente reacción de Violeta ante esta transferencia de identidades sugiere que en algún momento anterior a la narración ella misma fue inmolada en pos de la identidad de una anterior Violeta cuya personalidad, como las flores del cementerio, perdurará más allá de la muerte de su cuerpo.

La presencia física de ambas mujeres en "La casa de azúcar" las establece como figuras estables e inapelables si bien paralelamente se ven desdibujadas por la fluidez de sus identidades. El cuerpo existe, es palpable y fácilmente reconocible dentro de la historia; el texto de Silvina Ocampo no niega por lo tanto a la mujer como ente físico pero cuestiona la identidad femenina de manera más sutil. Las mujeres ocampianas hacen una doble apuesta: ser poseída o poseer y así se transforman en otras mujeres, en objetos e incluso en animales; estas heroínas matan y mueren en un intento por desestabilizar la hegemonía patriarcal sobre la que se rebelan en su exploración a la apertura de nuevos espacios que les posibiliten una auto–definición más acorde a sus propios términos.

Vemos así como "La casa de azúcar" presenta una doble disidencia: en primer plano la ruptura del canon que plantea en cuanto a la identidad femenina ocampiana que no se corresponde con los papeles tradicionales anteriormente asignados. Mas allá de este eco de disidencia, una nueva ruptura con las lecturas feministas que se han hecho de sus cuentos pues como hemos visto no se ofrece una solución acorde a los planteamientos feministas ya que ninguno de sus personajes responde con rotundidad a esos parámetros. La "otredad" de la mujer no tiene una respuesta clara ni satisfactoria. Los lectores

terminamos por no saber con certeza quién es Cristina ó quién fue Violeta; la búsqueda de esta identidad femenina se ve empañada por la reinvención y pérdida constante de esta misma identidad, como Marcia Espinoza explica: «Las mujeres ocampianas actúan, toman decisiones que a veces las pueden llevar a su destrucción pero la trasgresión está dada al menos por el intento de rebelión»[5]. Una rebelión en este caso involuntaria por parte de los personajes femeninos de "La casa de azúcar", pero totalmente consciente en manos de la escritora. Es la trasgresión suprema que la muerte de Violeta representa una victoria en sí misma pues será cosntantemente reinventada por otras Cristinas que pierden a su vez de formas irremediable sus propios "yo" para llegar a transformarse en otra mujer, en otra identidad, en otro "yo".

Mediante este control del discurso la mujer aparece como agente de su propia significación y de la misma manera contribuye a forjar la historia con una nueva ética, consciente de que la auto–representación de su identidad requiere la invención de nuevas estrategias literarias. A partir de esta nueva visión sobre el género femenino, Silvina Ocampo deconstruye la narrativa convencional del patriarcado a la vez que codifica su propia ideología dentro de su escritura.

Desde una perspectiva feminista, las acciones y situaciones en las que se encuentran sumergidas las protagonistas de la "La casa de azúcar", es posible cuestionarse la representación femenina de Silvina Ocampo en este cuento ya que las suplantaciones/tranferencias de identidad e incluso la muerte no son el preludio de una verdadera liberación o de un triunfo total de la identidad femenina. La representación de la mujer en los textos de Silvina Ocampo presenta una clara ambigüedad que anula la visión unidimensional del personaje femenino y de las posiciones binarias occidentales.

Silvina Ocampo nos introduce a una nueva dimensión sobre el significado de "ser mujer" ya que por una parte subvierte con claridad la imagen de mujer tradicional (Cristina) al tiempo que tiende a demonizar la identidad femenina (Violeta). Las mujeres de Ocampo no son símbolos unívocos y se resisten a ser encerradas bajo una

---

[5] MARCIA ESPINOZA–VERA, *La poética de lo incierto en los cuentos de Silvina Ocampo*, Editorial Pliegos, Madrid 2003, p. 217.

definición unificante. La rebelión, consciente o no, de estos personajes femeninos no busca una estructura fija y coherente desde la que responder a la pregunta de Simone de Beavoir, sino que sus sutiles insurrecciones son útiles en tanto indagan en la posibilidad de mantener esa pregunta abierta.

Esta ambigüedad no permite situar a Silvina Ocampo dentro de una política feminista de su día, con claras respuestas a problemas sociales, ya que su metafórica resolución al texto no satisface las reivindicaciones de este movimiento. Los textos de Ocampo retratan situaciones cotidianas, personajes con toques de crueldad excesivos y acciones y pensamientos que se mueven del amor a la violencia; retrata a la mujer en diferentes estados y condiciones y cuestiona así el orden patriarcal al que sus mujeres se ven constantemente sometidas. No obstante, a pesar de esta crítica abierta y feroz, no brinda una solución alternativa de verdadero triunfo de la feminidad: las mujeres ocampianas, llenas de ambigüedades, no muestran un único rostro sino que tratan de componer un retrato caleidoscópico que anule la visión unidimensional de la mujer.

Capítulo XIII

El arpa y la sombra de Alejo Carpentier: Diario de un viaje en busca del paraíso

Alexandra Marti, Universidade da Coruña

1.1. *El arpa y la sombra* en la nueva novela histórica

Para empezar, parece fundamental diferenciar brevemente lo que llamamos Novela Histórica Tradicional y Nueva Novela Histórica. La primera se basa en la historia canónica, transmitida de generación en generación como las crónicas, los diarios de viajes, los tradicionales relatos históricos… Por tanto, mientras la Novela Histórica se fundamenta en la historiografía para registrar los acontecimientos de una manera exacta y libre de subjetividades, la Nueva Novela Histórica pone en cuestionamiento este mismo discurso hegemónico ofrecido por la historiografía tradicional. Un ejemplo claro de esto, es la reconstrucción que en la novela estudiada se hace de Colón.

Se trata de enfocar la mirada desde una perspectiva literaria con el objetivo de desafiar a la Novela Histórica Tradicional y llevar a cabo una labor crítica y cuestionadora. Dicho de otra forma, la Nueva Novela Histórica se inspira del discurso hegemónico relativo al proceso de descubrimiento, conquista y colonización del Nuevo Mundo pero lo desacraliza. En efecto, para los escritores contemporáneos, entre ellos, Alejo Carpentier, la historiografía oficial representa una supremacía que ha de ser cuestionada, ironizada e incluso rechazada. De ahí, la visión transgresora, paródica y carnavalesca en *El Arpa y la*

sombra. Los personajes históricos de los relatos tradicionales dejan de ser héroes míticos y pasan a ser figuras paródicas.

Tal y como menciona Aracil Varón, la presencia de la historia en la literatura guarda una estrecha relación con la búsqueda identitaria. Ésta prevalece en el discurso literario latinoamericano hasta llegar a lo que se ha dado en llamar la "Nueva Novela Histórica", caracterizada por un compromiso adquirido por los autores contemporáneos, compromiso que, con diferentes matizaciones, justifica el carácter crítico de la "historia oficial". El tratamiento literario e ideológico de personajes importantes de la Historia del continente, como por ejemplo, Cristóbal Colón, continúa siendo fundamental para la literatura hispanoamericana contemporánea, permanentemente vinculada a una indagación identitaria en su pasado [1].

Desde este punto de vista, es importante citar la aportación de Menton, quien realizó una comparación entre el concepto de la Novela Histórica Tradicional y el de la Nueva Novela Histórica. Entre los seis elementos característicos de la Nueva Novela Histórica referidos por Menton, destacamos, de manera sintetizada, los siguientes:

> 1) La subordinación a la presentación de ideas filosóficas trascendentes, conceptos que provienen de Borges, como el de la imposibilidad de conocer la verdad histórica o la realidad; el carácter cíclico de la historia y, paradójicamente, el carácter imprevisible de ésta. 2) La distorsión consciente de la historia mediante omisiones, exageraciones y anacronismos. 3) La ficcionalización de personajes históricos, a diferencia de la fórmula de Walter Scott, que presenta protagonistas ficticios. 4) La metaficción o los comentarios del narrador sobre el proceso de creación. 5) La intertextualidad. 6) Los conceptos bajtinianos de lo dialógico, lo carnavalesco, la parodia y la heteroglosia. [2]

Todos estos rasgos hacen que la Novela Histórica se convierta en objeto de análisis crítico por parte de los "nuevos historiadores", que

---

[1] BEATRIZ ARACIL VARÓN, "En torno al personaje histórico: figuras precolombinas y coloniales en la literatura hispanoamericana de la Independencia a nuestros días", en «América sin nombre: boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante. Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano», n. 9–10, 2007, pp. 5–7.

[2] SEYMOR MENTON, *La nueva novela histórica de América Latina, 1979–1992*, Fondo de Cultura Económica, México 1993, pp. 42–43.

no son otros que los propios escritores de la Nueva Novela Histórica, entre quienes destacamos a Alejo Carpentier con su obra *El Arpa y la sombra.* Esto sucede porque el escritor contemporáneo se da cuenta de que la información transmitida por la historia oficial acerca del descubrimiento de América, presenta lagunas. Por ello, el escritor contemporáneo necesita emplear nuevos recursos narrativos para cuestionar el conocimiento histórico, producto de la escritura de la Historia.

1.2. El viajero–narrador: Cristóbal Colón ficcionalizado

En *El arpa y la sombra* aparece la imagen del viajero–narrador, figura ficcionalizada de Cristóbal Colón, creada por Alejo Carpentier, que nos ofrece una nueva visión sobre el famoso viaje del marinero. Siguiendo a Kristos, «el viajero es el ojo, la mirada que permite vincular el espacio y el tiempo en el desplazamiento.» [3] Como tal, el viajero se hace necesariamente narrador de los espacios y tiempos cuando cuenta sus viajes. Asume un papel de cuentista y por ello, le concedemos cierta credibilidad en lo que nos va a contar.

Alejo Carpentier, con su personaje, juega constantemente con este rol del viajero cuentista para mezclar en su relato de viaje, elementos verdaderos y elementos ficticios. Dos rasgos esenciales definen al personaje de Colón: por un lado, su naturaleza profundamente humana y ordinaria, ya que es marinero de origen pobre que confiesa su afición al vino y a las mujeres, al tiempo que goza de los placeres de la vida, sin complejo alguno:

> Calé las hembras que, antes del trato, tañían la sambuca y el pandero; las “ginovesas” que, venidas de alguna judería, me hacían un guiño cómplice al tentarme el rejo; las de ojos alcoholados que, bailando, hacían volar mariposas tatuadas sobre sus vientres; las otras, moras, casi siempre, que se guardan en la boca las monedas dadas para defender la lengua propia de lenguas intrusas… [4]

---

[3] MARINA KRISTOS, *Los Pasos perdidos y El Arpa y la sombra*, Bibliothèque de l’Université de Perpignan, Perpignan 2005, p. 79.

[4] ALEJO CARPENTIER, *El Arpa y la sombra*, Raquel Arias Careaga, Madrid 2008, p. 226.

Por otro lado, el Colón ficcionalizado está caracterizado por una apertura mental a lo desconocido, una curiosidad profunda por estudiar y descubrir el mundo y sus maravillas. Tenía ansias de saberlo todo: «Mientras más leo y me instruyo, más veo que lo tenido por imposible en el pensamiento se hace posible en la realidad». [5] Al escribir su diario, Colón advierte su terrible contradicción a la hora de describir con palabras el nuevo mundo que le rodea:

> Había que describir esa tierra nueva. Pero, al tratar de hacerlo, me hallé ante la perplejidad de quien tiene que nombrar cosas totalmente distintas de todas las conocidas, cosas que deben tener nombres, pues nada que no tenga nombre puede ser imaginado, más esos nombres me eran ignorados y no era yo un nuevo Adán, escogido por su Criador, para poner nombres a las cosas. Podía inventar palabras, ciertamente; pero la palabra sola "no muestra la cosa", si la cosa no es de antes conocida. [6]

Vemos como al principio del descubrimiento, la realidad sobrepasa la capacidad de expresión de Colón. Ante esta barrera que se levanta por encima de su desconocimiento del medio, su forma de reflejar la fabulosa realidad hallada, sólo podrá concretarse, tal y como afirma Padura Fuentes, «por las vías del asombro, el contraste y la identificación de la realidad con los modelos que están a su alcance: los modelos reales (europeos) y los modelos textuales o imaginarios (asiáticos y mitológicos).» [7] Por tanto, nombrar cosas y lugares nuevos con palabras europeas, es el resultado de su incapacidad de encontrar nombres nuevos, al tiempo que es una estrategia muy eficaz para apropiarse de todo lo que observa a su alrededor.

1.3 Presentación de la novela *El arpa y la sombra*

"El Arpa", primer capítulo de la novela, se sitúa en los aposentos pontificales, en tiempos del Papa Pío IX, a finales del siglo XIX. Éste debe tomar una importante decisión acerca de la beatificación de Cris-

---

[5] Ivi, p. 232.
[6] Ivi, p. 284.
[7] PADURA FUENTES, *Un camino de medio siglo: Alejo Carpentier y la narrativa de lo real maravilloso*, Fondo de cultura económica, México 2002, p. 427.

tóbal Colón. Para el Papa Pío IX, era una necesidad, tanto desde el punto de vista religioso como político, hacer de Cristóbal Colón un santo, ya que unificaría dos continentes: Europa y América. Además, afirmaría el carácter evangelizador de la empresa colombina, demasiado identificada con el mercantilismo que se desprende de la búsqueda de oro y de especias. El Arpa se presenta, por lo tanto, como un acto de engrandecimiento de la imagen de Colón.

En este primer capítulo, Alejo Carpentier nos revela las reflexiones y pensamientos mentales del papa. De modo que descubrimos desde las primeras líneas de la obra la vacilación del papa acerca de la canonización del navegante: «Firmar el Decreto que tenía delante era gesto que quedaría como una de las decisiones capitales de su pontificado… Volvió a mojar la pluma en el tintero, y, sin embargo, quedó la pluma otra vez en suspenso. Vacilaba nuevamente». [8]

"La mano", segunda parte de la novela, nos cuenta los viajes de Cristóbal Colón. Alejo Carpentier utiliza, para ello, el propio diario del almirante. La Mano se subdivide, desde el punto de vista temporal, en una multitud de lugares cuyo espacio principal es el lecho de muerte de Cristóbal Colón en Valladolid. Éste comenta su vida de "descubridor–descubierto":

> Fui el Descubridor–descubierto, puesto en descubierto; y soy el Conquistador–conquistado pues empecé a existir para mí y para los demás el día en que llegué allá, y desde entonces, son aquellas tierras las que me definen, esculpen mi figura, me paran en el aire que me circunda, me confieren, ante mí mismo, una talla épica que ya me niegan todos. [9]

En sus confesiones, el marinero vacila entre la angustia de revelar su verdadera personalidad, y el deseo de perpetuar su nombre en mármol para la eternidad. Ya no puede aguantar el peso de las mentiras y crímenes cometidos, pero tiene miedo de que la historia lo juzgue y lo condene, ya que siempre fue El Manipulador, el que no se detuvo ante el dolor de los autóctonos del Nuevo Mundo, él que secuestró y destruyó para conseguir la gloria inmortal de Descubridor en la

[8] ALEJO CARPENTIER, *op. cit.*, p. 190.
[9] Ivi, p. 327.

búsqueda de una tierra de abundancia y riqueza, parecida al universal mito del paraíso.

"La sombra" representa el juicio de beatificación del almirante al que éste puede asistir bajo la forma de un Invisible: «Le había llegado el momento de saber si, en lo adelante, merecería estatuas con laudatorio epígrafe o algo más trascendente y universal que una imagen de bronce, piedra o mármol parada en medio de una plaza pública».[10] Debemos situarnos en tiempos posteriores a Pío IV, cuando es Papa, León XIII. El juicio de Colón se desarrolla en la basílica pontifical San Pedro de Roma. A diferencia de los dos primeros capítulos, éste funciona más bien a puerta cerrada desde el punto de vista espacial. Lo más interesante en esta última parte, es el mosaico de personajes que van interviniendo durante el juicio y que pertenecen a una multitud de tiempos cronológicos, tanto reales como ficticios.

> Y al punto parécele al Invisible que Victor Hugo se yergue en la barra y dice: "Si Cristóbal Colón hubiese sido un buen cosmógrafo, jamás habría descubierto el Nuevo Mundo" […]. Y ahora —golpe de teatro— es Julio Verne quien acude a la barra […] Por qué no convocan de una vez a Fileas Fogg y a los hijos del Capitan Gran? Bastaba con que viniese el padre de los hijos del Capitán Grant, dice Julio Verne, muy digno.[11]

De esta forma, Alejo Carpentier borra totalmente la línea temporal de la historia para crear un espacio de tiempo acrónico, por encima del tiempo ordinariamente histórico. Cristóbal Colón desea la gloria eterna pero la beatificación del marinero será finalmente rechazada, por la falta de virtud de su vida y su desmesurada ambición de oro.

1.4. Los elementos intertextuales en *El arpa y la sombra*

En *El Arpa y la sombra* se destaca una gran cantidad de intertextos, rasgos característicos de la Nueva Novela Histórica listados por Menton. La novela está compuesta de cuatro epígrafes que guían su

[10] Ivi, pp. 334.
[11] Ivi, pp. 346–347.

lectura: el primero, sacado del ámbito religioso, pertenece a *La Leyenda Áurea* y orienta la lectura de la obra en su totalidad, dándole un sentido global. Tal y como menciona Valenzuela Tapia en su tesis, este epígrafe inicial establece un paralelo entre el arpa y el ser humano y contiene también los elementos que luego servirán como nombres de los capítulos uno, dos y tres de la novela. De modo que, "El Arpa" se despliega desde el Salmo 150 y representa una alabanza al Creador, a Jehová Dios. "La mano", cuyo epígrafe fue extraído de la Biblia, tiene como eje central las confesiones que hace Cristóbal Colón en su lecho. El epígrafe que inaugura el tercer capítulo denominado, "La Sombra", pertenece al poema de *La Divina Comedia* que narra la travesía de Dante en el infierno, cielo y purgatorio con la ayuda de diferentes guías. Este poema teológico es considerado como una de las obras maestras de la literatura italiana y de la literatura universal. Tal y como acontece a Dante en los versos 30 y 31 de la sección Infierno, el narrador de Carpentier también se mueve entre sombras [12].

Otros elementos intertextuales aparecen en la obra, pero nos limitaremos a los ya citados puesto que este apartado necesitaría más páginas para desarrollar todos los intertextos. Siguiendo a Mompó Valor, para escribir su novela, Carpentier se inspiró de un abundante corpus bibliográfico con obras tanto críticas como idealizadoras de la figura de Cristóbal Colón. Manejando esta amplia documentación, Alejo Carpentier critica y desmitifica a Cristóbal Colón [13].

1.5. ¿Sigue la fractura entre historia y ficción?

Con su novela, Alejo Carpentier nos ofrece una visión crítica, cuestionadora acerca de la historiografía tradicional sacudiendo la imagen eterna y sagrada de Colón otorgada por el propio discurso oficial. De

---

[12] PATRICIA ANGELICA VALENZUELA TAPIA, *El Arpa y la sombra y los Perros del paraíso en la nueva novela histórica latinoamericana*. Disponible en: http://www.cybertesis.cl/tesis/uchile/2006/valenzuela_p/html/index–frames.htmlhttp://hdl.handle.net/ 2250/4382.

[13] JAVIER MOMPÓ VALOR, "El arpa y la sombra: procesos intertextuales en la construcción del personaje de Cristóbal Colón", en «América sin nombre: boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante. Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano», n. 9–10, p. 147.

esta forma, el discurso hegemónico es subvertido, ficcionalizado y transformado, ya que aparecen la crítica y la ambigüedad. Asimismo, uno de los méritos del *Arpa y la sombra* es el haber contribuido a revelar silencios de la historia del descubrimiento y afirmar la efectividad de la ficción literaria como alternativa estética para lograr la comprensión crítica del pasado histórico:

> Existe en Carpentier un impulso hacia la totalidad, hacia la complementaridad de las partes para formar un todo americano. La primera pieza que inicia este proceso de reconstrucción de lo americano es, desde luego, la crónica y de allí la obsesión del novelista por retornar a estas fuentes una y otra vez hasta concluir en la compendiosa visión del descubrimiento desde los ojos mismos del Colón textualizado en *El Arpa y la sombra*. [14]

Finalmente, la literatura no sería el mejor medio para desmitificar la historia oficial? Lo cierto es que Carpentier nos da en su novela una nueva interpretación global de la historia del descubrimiento y de la figura de Cristóbal Colón. En *El Arpa y la sombra*, Alejo Carpentier nos muestra un Colón en agonía experimentando la angustia de tener que revelar toda la verdad. Este Colón ficcionalizado obliga al lector a preguntarse por el auténtico Colón que la historiografía ha puesto en un pedestal. Del mismo modo, dado que existe un profundo escepticismo relativo a la capacidad de la historiografía oficial para entregar relatos válidos, el lector puede postular que el relato histórico y el relato literario no son muy diferentes. En ambos se destaca el vacío de conocimiento acerca de la realidad. Este vacío nos lleva a preguntarnos: ¿Dónde está el conocimiento de la realidad? Siguiendo a Meyran:

> La razón de ser del "historiador" de hoy radica en la aprehensión de la interacción de "las" historias, es decir, en la relación que la historia y "las" historias observan con el imaginario, en la tentativa de reconstrucción de la memoria, esa amplia "red de agujeros" pero red de solidaridad que reemplaza la ausencia de huella escrita, de documento escrito. Entonces, ¿no se aproxima el historiador al novelista? [15]

---

[14] Claire Emilie Martin, *Alejo Carpentier y las Cronicas de Indias: Orígenes de una escritura americana*, Ann Arbor, Michigan 1989, p. 201.

[15] Daniel Meyran, *Théâtre et Histoire: Teatro e Historia,* Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, Perpignan 1999, pp.12.

Lo cierto es que la obra de Carpentier obliga a plantear la pregunta acerca de si América fue descubierta por Colón, o si se trata de una invención creada por Europa. Tal y como afirma Zurdo Velayos, su propósito primordial no ha sido restituir la imagen verdadera de Colón, sino arrancarle la falsa aureola de grandeza que algunos le han añadido, desmitificar su figura exaltada por las fervientes leyendas que en torno a ella se han inventado. Estas no tienen mayor fundamento histórico que la visión que nos presenta Carpentier en tono un tanto grotesco [16].

En efecto, el novelista recurre resueltamente a lo carnavalesco, a la parodia para denunciar los verdaderos móviles, no sólo del famoso viaje de 1492, sino también los de quienes postularon la beatificación del Almirante con el fin de consolidar la fe cristiana en el Viejo y Nuevo mundo. Para desenredar los hilos entrecruzados de la historia y de la ficción, Ricoeur nos explica que el relato "verdadero" de los historiadores y el relato de ficción, guardan una relación muy compleja de semejanza y de divergencia: «El historiador tiene "voz" en la medida en que es un narrador distinto al autor real. Su voz se deja oír en el texto como la "voz" narrativa lo hace en la novela». [17] De ahí la "voz" de Carpentier que pretende revelar una "verdad" diferente a la "voz" de la historia canónica. De esta manera, el autor rompe la imagen sagrada de Colón para mostrar su otra cara que el tiempo y la historia nunca revelaron. Por ello, acabaremos diciendo que ficción y realidad no son nociones herméticamente separadas, sino que una no puede funcionar sin la otra.

1.6. Conclusión

Por la conexión a la historia, Alejo Carpentier consigue transformar nuestra forma de percibir el mundo según realidad y ficción. Cambia nuestra visión acerca de la imagen de Colón. De ahí que la figura ficcionalizada de Cristóbal Colón por Carpentier resulte alejada e incluso

[16] ÓSCAR ZURDO VELAYOS, *Historia y Utopía en Alejo Carpentier*, Universidad de Salamanca, Salamanca 1990, p. 64.

[17] PAUL RICOEUR, *Historia y narratividad*, Paidós, Barcelona 1999, p. 179.

contraria a la imagen que de sí mismo legará Colón en su *Diario de Navegación* y la que entrega la historia canónica:

Todo ello obliga al lector a cuestionar las carencias del relato histórico tradicional en lo que respecta a contar, verazmente y de manera completa la historia del continente americano. Se trata de dar sentido y coherencia a la actualidad desde una visión crítica del pasado. La historia se relee a partir de las necesidades del presente.

Sea como sea, los misterios en torno al descubrimiento de América y de Cristóbal Colón persisten todavía. Tal y como dice Salamanca Léon, y con ello concluimos:

> Si pour les uns, l'Amiral est la colombe Porte–Christ, pour les autres, il est un simple marin épris d'aventures et dévoré d'ambition. Il apparaît en définitive que les auteurs, européens et latino–américains, prétendre défendre les traditions et les valeurs fondamentales de la culture à laquelle ils appartiennent, et qu'en conséquence ils se sont alternativement servis des aspects positifs ou négatifs de l'entreprise de Colomb. En raison de ce double regard européen et américain, on continuera longtemps à analyser différemment les véritables intentions, la véritable personnalité de l'Amiral et les conséquences de son action tant sur l'ancien que sur le Nouveau Monde. Cela signifie, que le mythe de Colomb est toujours vivant et porteur pour ce troisième millénaire. [18]

[18] NÉSTOR SALAMANCA LEÓN, **"**Christophe Colomb: Saint, héros ou aventurier, en «Anales de Filología Francesa», Université de Toulon, n. 10, 2001, p. 181**.** Traducción propia: Si para unos, el Almirante es la Paloma que lleva a Cristo, para otros, es un simple marinero enamorado de aventuras y devorado de ambición. Todo indica en definitiva que los autores, europeos y latinoamericanos, pretenden defender las tradiciones y los valores fundamentales de la cultura a la cual pertenecen, y que en consecuencia se sirvieron alternativamente de los aspectos positivos o negativos de la empresa de Colón. Debido a esta doble mirada europea y americana, se seguirán durante mucho tiempo analizando y de modo diferente, las verdaderas intenciones, la verdadera personalidad del Almirante y las consecuencias de su acción tanto sobre el antiguo como sobre el Nuevo Mundo. Eso significa, que el mito de Colón sigue vivo y siendo prometedor para este tercer milenio.

Capítulo XIV

Raúl González Tuñón y la epopeya de la Guerra Civil española [1]

Jesús Cano Reyes, Universidad Complutense de Madrid

Raúl González Tuñón ejemplifica perfectamente el proceso de politización que durante los años treinta del siglo pasado decretó el fin de las vanguardias, o al menos las convirtió en otra cosa al vetar sus juegos etéreos, sus estrambóticas prendas y sus pies desnudos: era llegada la hora del compromiso, el uniforme y las botas militares. Entre los poetas de su generación, podemos pensar en Vallejo o Neruda, cuyos avatares vitales conocemos sobradamente. César Vallejo, a quien se le quebraban en las manos los primeros versos de *Los heraldos negros* (1919) a causa del dolor, se adscribió después a la vanguardia (¡y de qué manera!) cuando alumbró el jeroglífico *Trilce* (1922), sin saber en aquel entonces que el traje que vistió mañana sería en los poemas de *España, aparta de mí este cáliz* (1939) el *traje de grandeza* de los voluntarios de la República. Similar fue la travesía de Pablo Neruda, que zarpó de aquella primavera pasional de los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924), surcó los mares herméticos y experimentales, "raíz en las tinieblas", de la *Residencia en la tierra* (1933); y atracó en el puerto de Madrid,

[1] Este trabajo ha sido posible gracias a la beca FPU concedida por el Ministerio de Educación (AP2009–1821) y al proyecto de investigación "El impacto de la Guerra Civil Española en la vida intelectual de Hispanoamérica" financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación (FFI2011–28618).

cuando España se le metió en el corazón y los generales traidores destruyeron su Casa de las Flores, lo que lo obligó a convertir el canto en cuento y contarnos todo lo que le pasaba en su poema "Explico algunas cosas", aparecido en *España en el corazón* (1938).

En este contexto, Raúl González Tuñón abanderó la expedición de estos y de muchos otros escritores de la década de los treinta, quienes sintieron, al desencadenarse la Guerra Civil española, que ante tal acontecimiento histórico era necesario sostener la pluma en alto y desempeñar, desde su trinchera de intelectuales, un papel activo en la batalla (hubo sin embargo algunos que trocaron la tinta por la pólvora y se alistaron como voluntarios), vistiendo, no en su totalidad pero sí en su mayoría, los colores de la República. Esta idea era expresada por el propio González Tuñón el 17 de julio de 1937, en París, durante la sesión de clausura del II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, que había reunido a más de cien intelectuales bajo las bombas que caían en Valencia, Madrid y Barcelona:

> Creo, con Koltzov, que el escritor debe esgrimir el arma que mejor maneja: la pluma. Creo que la pluma del escritor digno no debe ser servil. Pero como hoy, más que en la tinta, es en la sangre donde el escritor moja su pluma, si esa pluma no está al servicio de España, contra el fascismo y por la defensa de la cultura (sin que esto quiera decir que deba hacerse simple propaganda a base de panfleto o affiche), si esa pluma no se parece más que nunca a un arma, es preferible dejar que se oxide. [2]

¿Qué había llevado hasta esa tribuna a un poeta argentino, que había nacido en 1905 en Buenos Aires, había fatigado las tertulias (íntimas enemigas) de Florida y Boedo y había cantado a las calles de París y a las lenguas de los puertos, abrazando la alborozada doctrina de la vanguardia? Al plantear esta pregunta, me vienen a la cabeza las imágenes de varios barcos atravesando el Atlántico, de una a otra orilla y en sentido inverso, en diferentes momentos y con diferentes anhelos, temores y compañías en cada caso; al fin y al cabo, tengo por una certeza la idea de que una persona puede ser comprendida a través de sus viajes.

---

[2] RAÚL GONZÁLEZ TUÑÓN, *La muerte en Madrid. Las puertas del fuego. 8 documentos de hoy*, Beatriz Viterbo Editora, Buenos Aires 2011, p. 163.

El primer barco, que efectúa la ruta de España a Argentina, es anterior al nacimiento de Tuñón y alberga en su vientre a los padres españoles, que, como tantos otros, emigraban en busca de fortuna a un ya no tan nuevo y sí muy próspero Nuevo Mundo; cuando estalle la guerra, esta sangre española (ejemplificada en su obra en los dos poemas que dedica a sus sendos abuelos, pintor de imágenes religiosas el paterno, minero asturiano el materno) se agitará con ímpetu, reclamando al poeta a sus orígenes.

El barco español *Cabo Palos*, el segundo, zarpa en 1929 de Buenos Aires y conduce al escritor a París, visitando tan sólo de paso algunas ciudades costeras de la Península: Canarias, Alicante, Málaga, Valencia y Barcelona [3]; es la primera toma de contacto con el país, suficientemente breve para encender sus deseos de regresar [4].

El tercer barco lo lleva en 1935 a España como viaje de bodas con Amparo Mom, y permanece en Madrid varios meses. El año antes se ha producido en Asturias el levantamiento minero y este acontecimiento ha tenido que agitar el oleaje de su sangre; como consecuencia, escribirá los poemas de *La rosa blindada*. Estos meses en Madrid (en enero de 1936 ya está de regreso a su país) constituyen un tiempo de comunión literaria, durante el cual se relaciona con los poetas españoles de la Generación del 27 y con Pablo Neruda. Lee sus poemas, es reconocido y homenajeado. Se trata de un viaje «memorable en mi vida de poeta, de periodista, de hombre de mi tiempo, el que me dejó marcadas más vivencias.» [5]

Hay un cuarto y último barco, por el momento. Es febrero de 1937 y González Tuñón lleva la credencial de corresponsal de guerra de «La Nueva España»; está en cubierta con él su amigo Cayetano Córdova Iturburu, corresponsal a su vez del diario *Crítica*. Permanece en España entre marzo y julio de ese año, desplazándose constantemente

---

[3] HORACIO SALAS, *Conversaciones con Raúl González Tuñón*, La Bastilla, Buenos Aires 1975, p. 56.

[4] En una carta que escribe a su hermano Enrique, ya desde París, comenta: «También quisiera ir a España, que apenas entreví a través de fugaces paseos por Cádiz, Málaga, Alicante, Valencia, Barcelona, ¡Qué luminosa y cordial me pareció esta España arrebatada tan pronto por la sirena del barco!… Le escribí a papá una carta. Le hablaba en ella de la emoción que sentí al pisar por primera vez la tierra de su patria» (PEDRO ORGAMBIDE, *El hombre de la rosa blindada*, Ameghino, Buenos Aires 1998, p. 236).

[5] HORACIO SALAS, *op. cit.*, p. 89.

por el frente entre Madrid, Barcelona y Valencia, enviando crónicas en las que relata la destrucción de los obuses, refiere las canciones de los soldados o intercala poemas. Una vez que se clausura en París el Congreso de Escritores Antifascistas el día 17 de julio, Raúl parte hacia Amberes y se embarca el 28 de agosto en el carguero *Arica* con destino al puerto chileno de Valparaíso (de nuevo otro barco); los únicos pasajeros son Pablo Neruda, Delia del Carril, Amparo Mom y él mismo [6].

La Guerra Civil actúa en González Tuñón como un acontecimiento colosal que somete todas las facetas de su escritura, desordenando géneros, confundiendo los ámbitos público y privado y encauzando cada palabra que escribe en el fervoroso río del conflicto español. Además de sus crónicas de guerra para «La Nueva España», entre 1936 y 1939 Tuñón publica cuatro libros: *La rosa blindada* (1936), poemario al levantamiento minero de Asturias de 1934, previo a la guerra; *8 documentos de hoy* (1936), conjunto de discursos y artículos sobre la situación de España y la función de los escritores; *Las puertas del fuego, documentos de la guerra de España* (1937), volumen misceláneo de crónicas y prosas breves; *La muerte en Madrid* (1938 y 1939), poemas dedicados a la defensa de la capital.

¿Cómo ordenar este maremágnum de escritura desbordada? Una posibilidad es considerar todos sus textos de manera global como una larga epopeya. En efecto, la narración de hechos gloriosos y personajes heroicos, de las hazañas que deben ser recordadas por el pueblo, así como la práctica de un estilo elevado, ponen en relación el conjunto de sus obras con la poesía épica.

El propio Tuñón tiende el puente de manera explícita en algún momento. En una de las crónicas, refiriendo el relato de un motorista, exclama: «¡cuántos personajes de la epopeya española!». [7] En otra afirma que «la gesta de Madrid no tiene antecedentes sino en la mitología.» [8] Es decir, el asedio de Madrid entraría dentro de un espacio mítico y legendario. Los poemas de *La muerte en Madrid*, sin

[6] LEDA SCHIAVO, "Raúl González Tuñón, caminador por la España en guerra", en CELINA MANZONI, *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 7: *Rupturas*, Emecé, Buenos Aires 2009, p. 452.

[7] Diario «La Nueva España», 6 de mayo de 1937, p. 2.

[8] Ivi, 18 de abril de 1937, p. 5.

ir más lejos, se dedican a celebrar el heroísmo de una ciudad sitiada durante más de dos años, cuyo asedio se podría poner en relación con otros cercos mitológicos, como el de Troya. La propia mitología aparece referida también en algún momento de este poemario, lo que refuerza los vínculos con la epopeya. Así sucede en el texto "Los leones heridos", que comienza: «Leones de la Cibeles, carro violento, augusta / mole ya patinada de tiempo innumerable, / clarines y laureles para la diosa adusta, / símbolo de Madrid, noviembre inolvidable». [9]

Otro paralelismo con la poesía épica es la utilización de los epítetos épicos, que Rafael Lapesa describe como «adjetivos o frases empleadas sistemáticamente para caracterizar a un personaje o con propósito ornamental.» [10] Así, a continuación del nombre, o algunas veces sustituyéndolo, se añaden fórmulas fijas que describen al personaje, como "Aquiles, *el de los pies ligeros*" o "*Héctor, el del tremolante casco*". En el conjunto de estas obras, Madrid funciona claramente como un personaje heroico al que Tuñón añade el epíteto épico de "corazón del mundo" (con algunas variantes menos frecuentes, tales como "capital del mundo", "novia del mundo" o "meridiano del mundo"), aunque no se respete la habitual inmovilidad de la fórmula del epíteto. En el poema "Madrid", que abre *La muerte en Madrid* y que había aparecido en crónica, la ciudad es la «flamante capital de todas partes, / ¡novia del mundo!.» [11] En "Los leones heridos", el yo poético afirma: «Madrid, tu corazón crece sobre los fosos, / sus latidos conmueven la raíz de los mundos». [12] En la crónica "Sobre los obuses", que se repite en *Las puertas del fuego* con el mismo título, el corresponsal afirma que los obuses caen sobre «el corazón de Madrid, de heridas y latidos universales.» [13] Del mismo modo, si Madrid es el "corazón del mundo", España es la "Madre": muchas veces simplemente la "Madre", otras con algún adjetivo o

---

[9] RAÚL GONZÁLEZ TUÑÓN, *La muerte en Madrid. Las puertas del fuego. 8 documentos de hoy*, cit., p. 56.

[10] RAFAEL LAPESA, *Introducción a los estudios literarios*, Cátedra, Madrid 1979, p. 129.

[11] RAÚL GONZÁLEZ TUÑÓN, *La muerte en Madrid. Las puertas del fuego. 8 documentos de hoy*, cit., p. 4.

[12] Ivi, p. 156.

[13] Diario «La Nueva España», 10 de junio de 1937, p. 2.

sintagma. En una de las crónicas, hablará de la «firme solidaridad de los pueblos […] hacia la querida madre ensangrentada, desgarrada y heroica que merece la gratitud del mundo.» [14] Casi la misma fórmula se repite en otra crónica de unas semanas después: «solidaridad de los pueblos hacia la madre heroica». [15] En varias ocasiones se puede encontrar también la fórmula de "Madre Patria", pero más interesante resulta la imagen del "río madre" en el poema "Los Escombros" de *La muerte en Madrid*: «Hay España, hay el río madre que desemboca / en las venas que riegan el corazón del hombre». [16] En "Nacimiento de las milicias", del mismo poemario, donde el yo poético utiliza la imagen de la loba, habla de la «madre de pueblos, oh vieja loba España.» [17] Se puede observar que, aunque no exista una rigurosa inmovilidad en la fórmula, sí se conserva la idea de asociar de manera recurrente un epíteto a cada personaje para caracterizarlo con sus rasgos admirables.

Otro de los recursos que destaca en el conjunto de estas obras es la narratividad, como muestra de la anarquía genérica y la intención pedagógica que dominan la producción de esta etapa. No obstante, desde esta óptica, se le puede conferir otra función, que es la propia de la poesía épica: la narratividad sería así un recurso para relatar al pueblo con mayor claridad los acontecimientos asombrosos y los personajes extraordinarios que la memoria colectiva ha de preservar. En esta línea se expresa Susana Cella cuando afirma que:

> Otro aspecto recurrente es cierta forma de *narratividad*, como si un sesgo épico actuara. Se trata de conservar en la memoria, de mantener presentes las acciones, los combates, asimismo de rendir homenaje a los héroes, vivos o muertos, ubicándonos ya más allá del inmediato escenario de la guerra. [18]

Continuando con la lectura epopéyica, se puede tratar un aspecto muy significativo, que es el del posicionamiento del yo narrativo / poético respecto a los acontecimientos y sus personajes. Hablando de

---

[14] Diario «La Nueva España», 8 de abril de 1937, p. 5.

[15] Ivi, 1 de mayo de 1937, p. 2.

[16] RAÚL GONZÁLEZ TUÑÓN, *La muerte en Madrid. Las puertas del fuego. 8 documentos de hoy*, cit., p. 52.

[17] Ivi, p. 68.

[18] SUSANA CELLA, "Sobre una montaña de ceniza lejana y popular: Raúl González Tuñón", en «Inti: Revista de Literatura Hispánica», vol. 52–53, otoño 2000, p. 69.

la poesía épica, Lapesa explica: «El poeta nunca procede con absoluta objetividad, ya que de ordinario celebra héroes de su pueblo o religión, y el amor que les profesa, así como el odio que siente hacia sus enemigos, se refleja en el modo de pintar a unos y otros». [19]

Esto concuerda perfectamente con la perspectiva maniquea que González Tuñón adopta al referirse a los protagonistas. De acuerdo con su visión, para él no existen dos Españas enfrentadas, sino que se trata de una lucha entre España y el fascismo internacional. España cuenta con los héroes y los villanos están en la trinchera de enfrente. En una de las crónicas, afirma: «¡Lo mejor del mundo está en España! Una parte de lo mejor del mundo está en España. Y todo lo mejor del mundo está con España. ¿No es verdad?». [20]

Una de las ideas más recurrentes es la aseveración de que la cultura pertenece exclusivamente al bando republicano (bien es cierto que la mayor parte de los intelectuales se posicionaron a favor de la República, pero desde luego que hubo también quienes apoyaron la sublevación). Un texto paradigmático en esta dirección es "7 de noviembre", incluido en *Las puertas del fuego*, donde González Tuñón hace un repaso por los escritores españoles más ilustres de la Historia, además de pintores y escultores, que acuden a defender Madrid con Don Quijote a la cabeza, estableciendo el paralelismo con la llegada de las Brigadas Internacionales: «Don Quijote […] alzó su lanza sobre la tierra ardida del barrio de Argüelles. Luego guio a los demás hasta el Paseo de Rosales. Entrada la noche, recorrieron todo el costado de la cintura amenazada de la ciudad de Castilla». [21] Muchas crónicas inciden en el asunto; quizás se pueda destacar aquella en la que un soldado yugoslavo posee libros de Heine y del poeta belga Émile Verhaeren y el periodista se pregunta «si en las bolsas de los cadáveres fascistas los leales han encontrado libros de Heine y de Verhaeren.» [22]

---

[19] RAFAEL LAPESA, *op. cit.*, p. 126.

[20] Diario «La Nueva España», 9 de mayo de 1937, p. 2.

[21] RAÚL GONZÁLEZ TUÑÓN, *La muerte en Madrid. Las puertas del fuego. 8 documentos de hoy*, cit., pp. 92–93.

[22] Diario «La Nueva España», 11 de abril de 1937, p. 5. Este motivo se repite en una prosa de *Las puertas del fuego*: "En la trinchera".

La mirada del argentino está contaminada por un idealismo que actúa en ocasiones como una lente deformante de la realidad. En sus notas periodísticas, lanzará juicios como que «la causa leal triunfa en todos los frentes y el enemigo demuestra precisamente su impotencia disparando ciegamente, desde las posiciones que tarde o temprano le serán arrebatadas, la metralla enloquecida.» [23] Esta certidumbre del triunfo, que en cierto modo es una negación de la realidad, contribuye también a la visión polarizada de los dos bandos.

Por tanto, lo que el lector va a encontrar en esta gran epopeya es la pugna entre héroes y villanos. En primer lugar, se hace necesaria la mitificación de los ídolos republicanos. A este respecto, interesa el poema "La libertaria", uno de los textos emblemáticos de *La rosa blindada*. Se trata de un homenaje a Aída Lafuente, muchacha que se destacó en los primeros días de la Revolución de Asturias antes de fallecer en una de las lides del combate. Zulema Mirkin realiza un brillante análisis del poema según el cual la protagonista es transformada en un símbolo a lo largo de cuatro fases [24]: en primer lugar, la exposición realizada por un yo poético que trata de no mostrarse y donde hay una enumeración cuyos símbolos remiten a la patria dolorida («Estaba toda manchada de sangre, / estaba toda matando a los guardias»); después vendría la convocación a todos los trabajadores para rendirle el justo homenaje («Ven catalán jornalero a su entierro, / ven campesino andaluz a su entierro»); en tercer lugar, un llamado a no abandonarla, que en realidad es un reconocimiento ya de su condición de símbolo («no dejéis sola su tumba en el aire»); y, por último, la instancia de la esperanza, donde se contraponen los personajes categorizados negativamente (guardias, obispos, verdugos) a los obreros, que representan las fuerzas del bien.

La apelación, por tanto, es una figura retórica a la que acude el poema para referirse a los obreros, compañeros de lucha del yo poético. También se emplea con frecuencia, aunque bien es cierto que desempeñando una función diferente, para dirigirse al enemigo. Susana Cella destaca el uso de la apelación, que «se vuelca como

[23] Diario «La Nueva España», 20 de mayo de 1937, p. 2.

[24] ZULEMA MIRKIN, *Raúl González Tuñón. Cronista, rebelde y mago*, Instituto de Literatura y Cultura Hispánica, Buenos Aires 1991, pp. 127–29.

mensaje de exaltación y con una evidente intencionalidad pragmática, hacia los compañeros, mientras que aparece como insulto o maldición cuando se dirige al enemigo.» [25] Si se mitifica a los integrantes del bando republicano, hay que pensar, como es lógico, que existe en sentido opuesto una demonización del enemigo. De manera incesante, en las crónicas y en los demás textos, el poeta destaca la barbarie de los fascistas, el asesinato de mujeres y niños, su escasa humanidad, ecc. Se puede poner como ejemplo el poema "El cerco", de *La muerte en Madrid*, en el que la llegada de las tropas enemigas supone el «Turno de violación y enterramiento, / tarea de lechuzas y rufianes, / hora de la ignominia, acatamiento / final, festín de turbios capitanes.» [26]

Por último, el análisis de las formas poéticas a las que recurre esta epopeya moderna para relatar su historia es sumamente significativo, sobre todo en relación con el romance. Es el caso de *La rosa blindada*, donde abunda esta estrofa. El propio autor da una explicación en su prólogo de 1962:

> Para algunos testimonios de los líricos de *La rosa blindada* utilizamos la forma del romance clásico, resucitándolo, no a la manera de la magnífica instrumentación y el apasionante clima del *Romancero gitano*, de García Lorca, sino dándole un contenido actual, entonces candente, alternando con composiciones de otra índole y teniendo en cuenta la definición que del romance hiciera Menéndez Pidal: "Una vieja poesía heroica que cantaba hazañas históricas o legendarias para informar de ellas al pueblo". [27]

Por tanto, la forma poética del romance, como la poesía épica, está escogida con la pretensión de cantar las hazañas de los héroes. Así, en el poema que abre el libro, "Recuerdo de Manuel Tuñón", se mitifica la figura del abuelo por medio de un romance. De todos modos, se trata de una mitificación particular, pues más que convertirlo en un personaje legendario, con características sobrenaturales, se dedica a humanizarlo: bebe vino en bota, trabaja en una fábrica, un día muere; nada hay de grandeza inaudita en su vida, salvo que «algo dejó que

---

[25] SUSANA CELLA, *op. cit.*, p. 69.

[26] RAÚL GONZÁLEZ TUÑÓN, *La muerte en Madrid. Las puertas del fuego. 8 documentos de hoy*, cit. p. 45

[27] ID., *La rosa blindada*, Horizonte, Buenos Aires 1962 (1936), pp. 20–21.

aún late / además de su reloj.» [28] "La muerte del Roxu" acude al romance con las mismas intenciones: «La sangre cayó a la tierra / de la cuenca de su pecho. / La tierra se fecundó / con la sangre del minero». [29] En esta ocasión, sí hay un tratamiento mucho más heroico del personaje, cuya sangre es capaz de fecundar la tierra, como símbolo de que su muerte espoleará las conciencias de los obreros asturianos. Hay muchos romances en el libro, pero cabe destacar "La copla al servicio de la revolución", donde reincide en su visión de esta estrofa; a pesar de la admiración por Lorca, el cambio de poética es manifiesto: «No cantes ni cante jondo / ni copla de Romancero. / Canta "La Internacional" / que ya cambiaron los tiempos». [30]

La muerte en Madrid también contiene algún soneto que persigue este propósito explícito de cantar las hazañas de los grandes héroes. El "Epitafio para el primer voluntario muerto" sigue esta misma línea: «Yo digo el nombre del desconocido, / Hombre nomás, y grabo en la medalla / el nombre de la muerte preferido». [31] Curiosamente, hay un homenaje a Lorca, llamado "Muerte del poeta", que sí imita el clima del Romancero gitano: «¡Qué muerte enamorada de su muerte! / ¡Qué fusilado corazón tan vivo! / ¡Qué luna de ceniza tan ardiente / en donde se desploma Federico!». [32]

Según se observa en este breve panorama, la mirada oblicua que permite considerar las obras del escritor argentino como una epopeya a la manera de la poesía épica clásica arroja una interpretación muy productiva. Además, se comprende mejor la magnificencia de la Guerra Civil española y el impacto que ésta causa en González Tuñón, quien se ve obligado a posicionarse en un bando y luchar como poeta armado, por medio de una escritura torrencial y comprometida que pretende dos objetivos: contribuir a ganar la guerra y conservar la memoria de los grandes acontecimientos a los que está asistiendo.

---

[28] Ivi, p. 17.
[29] Ivi, p. 22
[30] Ivi, p. 33
[31] RAÚL GONZÁLEZ TUÑÓN, *La muerte en Madrid. Las puertas del fuego. 8 documentos de hoy*, cit. p. 44.
[32] Ivi, p. 42.

Capítulo XV

De la experiencia poética a la experiencia del exilio: estudio de *El álbum* y *Presencia,* dos relatos de Juan Carlos Onetti.

Marta Álvarez Izquierdo, Sorbonne Nouvelle Paris–III

Juan Carlos Onetti nació en 1909 en Montevideo, Uruguay. En 1950 publica *La vida Breve*, una novela capital donde aparece por primera vez Santa María, su mítica ciudad imaginaria que se puede situar cerca del Río de la Plata. En 1953, Onetti publica *El álbum*, donde no sólo cuenta una aventura sexual. Se trata de la historia de un joven de Santa María, Jorge Malabia, que tiene un romance con una mujer desconocida que le seduce contándole historias de viajes.

En 1978 publica el relato *Presencia*, ambientado también, como telón de fondo en Santa María, pero esta vez sumida en una dictadura militar. En este relato, encontramos de nuevo a Jorge Malabia, años más tarde. Exiliado en Madrid, decide contratar a un detective privado para seguir las huellas de María José que se encuentra en Santa María.

1.1 La duplicidad narrativa

1.2.1. Dos narraciones ambiguas

El relato de *El álbum* es llevado a cabo por el personaje principal: Jorge Malabia, personaje y narrador. Pero la perspectiva narrativa

varía constantemente. En algunos momentos de la narración se trata de un narrador que describe sus actos y sus pensamientos. Sin embargo en otros casos se trata de un narrador externo que construye el relato como si de un narrador observador se tratase. Y se convierte después en narrador omnisciente: «Estaba allí, pequeña y dura, mirando la gran nube blancuzca apoyada en las olas, inventando sorpresas, aproximaciones» [1], dice Malabia sobre la mujer desconocida, como si la conociera a la perfección. Este procedimiento sitúa el relato en una atmosfera incierta, el lector no sabe donde están los límites del conocimiento del narrador; y es que probablemente no tenga…

Un aire misterioso domina todo el relato, incluida la historia de Malabia con la mujer desconocida. Ella no tiene nombre, no tiene identidad propia, el narrador no nos da casi ninguna información sobre ella, y puntualiza: «(También era parte de mi felicidad evitar las preguntas razonables: saber por qué estaba ella en Santa María, por qué recorría el muelle con la valija)». [2] Esta falta de información es una elección del personaje que corresponde también a una deliberada intención narrativa y estética.

Las informaciones necesarias para comprender el desarrollo de la historia solo son desveladas parcialmente: «No pude sospechar, ni siquiera cuando llegó la palabra *Escocia*, qué era lo que se estaba iniciando: la voz caía suave e ininterrumpida encima de mi cara». [3] Unas líneas más adelante, el narrador prosigue: «Éste fue el primer cuento; volvió a decirlo algunas veces, casi siempre porque yo le pedía cuando estaba aburrido del calor de la India». [4] De esta forma ambigua es como el narrador muestra al lector uno de los puntos clave del relato: la relación que se establece entre Jorge Malabia y la mujer a través de los relatos de viaje.

En *Presencia*, nos encontramos con el mismo narrador, y el mismo personaje, Jorge Malabia exiliado esta vez en Madrid. Hay en *Presencia*, un sistema narrativo muy similar al de *El álbum*. El

---

[1] JUAN CARLOS ONETTI, "El álbum", en *Cuentos Completos (1933–1993),* Ediciones Santillana, Madrid 2009, p. 153.

[2] Ivi, p. 161.

[3] Ivi, p. 156.

[4] Ivi, p. 157.

narrador se mueve también entre la focalización interna y la focalización externa. Sin embargo, pasa de la observación a la omnisciencia narrativa. En realidad sabe todo, o casi todo, pero tan solo da algunos datos, el lector debe reconstruir la historia.

El narrador también se detiene en descripciones muy detalladas de cosas que no son indispensables para la narración. Por el contrario, a la hora de contar hechos o informaciones necesarias para comprender la historia, se dedica a utilizar un procedimiento estilístico fundado sobre lo "no dicho" lo que hace de la narración un relato desconcertante. El relato comienza así, *in medias res*: «Había pasado días con el dinero sucio que me habían hecho llegar por la venta impuesta del diario. Para mí ya no había ni habría Santa María reconstruida ni *El Liberal*». [5] Es de este modo que el lector tiene conocimiento de que Malabia ha tenido que huir de Santa María. El lector no sabe en qué consiste el asunto con el detective Tubor, será solo bien adentrada la narración cuando comprenda que Malabia ha contratado a un detective para que siga a María José. En *Presencia* como en *El álbum*, las informaciones son dadas de forma parcial, este hecho contribuye a recrear un aire de misterio y gran desconcierto, efecto que se acentúa con la presencia de diferentes mundos o realidades.

1.1.2. La farsa

Al principio de *Presencia,* cuando el narrador contrata al detective Tubor, dice: «Pensé que aquél era exactamente el compañero de disparate, de juego, que yo había deseado». [6] Malabia y Tubor crean una ficción: Malabia le paga a Tubor para que le cuente mentiras, y las mentiras permiten que Malabia escape de la tristeza cotidiana. Pero no es real, la nostalgia le lleva a vivir en esta farsa grotesca que se convierte en una trampa. Y cuando Tubor le cuenta que María José ha sido vista entrando en una casa de citas con un hombre, empieza su suplicio: «Y de pronto empezó la serie de imágenes, todo lo que se puede hacer rodeados por paredes, todo lo que habíamos hecho

[5] Id., "Presencia", en *op. cit.,* p. 415.
[6] Ivi, p. 416.

nosotros [...]. Pero lo que había sido limpio, sagrado, era ahora grotesco y bestial». [7] Sin embargo, el sufrimiento es en vano ya que la información de Tubor es falsa. Esta presencia de la mentira desestabiliza al lector. Será al final del relato cuando la realidad se imponga: María José está desaparecida.

En *El álbum* encontramos también la presencia de la mentira y de la doble realidad: una nueva ficción se crea en el interior del relato, es una construcción de la ficción en abismo o procedimiento de cajas chinas que nos recuerda a *Los Cuentos de la Mil y una noches*, donde, como la mujer de *El álbum*, Scheherazade cuenta cada noche una historia insertándolas las unas dentro de las otras. En *El álbum*, la ficción se crea gracias los cuentos de la mujer. Pero es una farsa y, como en el caso de *Presencia*, la realidad va a ser más fuerte, y el mundo de ficción se acaba descomponiendo. Al descubrir que la mujer no había inventado nada, sino que había conocido todos los paraísos perdidos que evocaba en sus historias, Malabia dice: «hacía reales, infamaba cada una de las historias que me había contado, cada tarde en que la estuve queriendo y la escuché». [8] En los dos relatos, la figura de la mujer tiene un lugar central, en la medida en que son ellas el detonante de la creación imaginaria. La invención de los mundos ficticios representa la duplicidad del personaje y de la realidad del exilio.

1.2. El exilio

1.2.1. De la aventura imaginaria al viaje interior

En *El álbum*, la huida imaginaria permite que Jorge Malabia viaje por todas partes, lo más importante es lo que estos viajes imaginarios le permiten descubrir: «sólo temía, verdaderamente, perder peripecias y geografías, perder el merendero crapuloso de Nápoles donde ella hacía el amor sobre música de mandolinas». [9] Las historias siempre

---

[7] Ivi, p. 420.
[8] Ivi, p. 122.
[9] Id., “El álbum”, cit., p. 160.

hacen referencia a sitios lejanos y exóticos, alejados de la realidad cotidiana en la que vive. La mujer representa la huida sin peligro, y fundamentalmente, la libertad. La experiencia del exilio interior, símbolo de una cierta felicidad efímera, le permite vivir una experiencia poética: «Estaba el hambre, siempre; pero escucharla era el vicio, más mío, más intenso, más rico. Porque nada podía compararse al deslumbrante poder que ella me había prestado». [10] Cuando la desconocida desaparece y Malabia descubre el álbum lleno de fotografías de los viajes de la mujer, se siente traicionado. El exilio interior le había permitido evadirse de su mundo cotidiano. Las puertas del mundo poético sin límites se habían abierto con las historias de la mujer desconocida; son los límites de la realidad los que se imponen al descubrir el álbum.

1.2.1. De la experiencia poética a la experiencia del exilio

En *Presencia* vemos como, años más tarde, Jorge Malabia vive de nuevo un exilio voluntario. Se exilia mentalmente para evadirse de su realidad y poder encontrar el rastro de la mujer que añora: María José. Pretende así escapar de una realidad mucho más negra que la del *álbum*: el desarraigo, la soledad, la desgracia de haber perdido a María José, y la necesidad de colmar ese vacío. Pero el exilio interior tan solo le permite escapar momentáneamente de algo más cruel aun.

En *Presencia*, al exilio abstracto se añade el exilio físico, concreto. Malabia ha vivido un cambio geográfico, una huida impuesta. La vida de Malabia en Madrid está marcada por el peso de la distancia; lleva una vida apática y gris: «me aislaba días en mi piso [...]. A veces pasaba hambre o pereza de moverme para comer; a veces dejaba pasar las horas, desde el ajetreo sin sentido de la madrugada hasta la noche, tirado en mi cama». [11] Lo único que consuela a Malabia es el pasado. Se refugia en su vida anterior en Santa María para escapar a la desesperación del exilio. Pero como él mismo dice, el pasado representa: "El pasado; ya nunca más" [12].

[10] Ivi, p. 157.
[11] ID, "Presencia", cit., p. 413.
[12] Ivi, p. 420.

El relato tiene lugar en la tierra del exilio, España. Y con todo, las alusiones a este nuevo país son casi inexistentes. No hay ninguna contextualización cultural o histórica, sabemos que el país del exilio es España, porque nombra las ciudades Madrid y Sevilla, eso es todo. De ahí la impresión que provoca el relato es que la experiencia que vive Malabia es una experiencia universal.

Desconectado de su tiempo y su espacio, Malabia se cuestiona a sí mismo: «tirado en mi cama, repitiendo mi nombre sílaba a sílaba». [13] La problemática de la identidad es un fenómeno que se ha expandido con la modernidad. Para establecer una definición del concepto de identidad, nos centraremos esencialmente en la definición de Hegel que básicamente determina la identidad como un fenómeno social. Hegel reconoce dos polos en la formación de la identidad personal: la esfera de las estructuras individuales y la esfera de las estructuras sociales. El concepto de identidad está pues formado por la individualidad y la "socialidad", es decir, la interiorización de la sociedad y de las circunstancias sociales a las cuales el "yo" pertenece. La identidad es pues lo más íntimo que posee el individuo, pero dentro de esta intimidad totalmente adquirida y asumida, se encuentra también la huella más intensa del contexto social.

Esta puesta en duda, pérdida o crisis de identidad encuentra su eco a lo largo de toda la obra de Juan Carlos Onetti. En *Presencia* la desaparición de las referencias sociales, intelectuales, emocionales, y también espaciales de Malabia, son el origen del cuestionamiento de su identidad. Su único vínculo verdadero con Santa María se establece a través de fascículo *Presencia*.

La realidad del exilio es despiadada. La farsa con Tubor tan solo le ha regalado algunos instantes de felicidad pasajera, sin eclipsar su verdadero estado, la angustia. Lo que atormenta a Malabia no es solo su soledad provocada por su condición de exiliado, sino también su impotencia, el no poder hacer nada para salvar a María José, no hay lugar para la esperanza.

1.3. La escritura y la vida

1.3.1. Vida y ficción… en el exilio

[13] Ivi, p. 413.

En la obra de Juan Carlos Onetti, encontramos, a lo largo de los años, un espacio que constituye, en cierto modo, el espacio del exilio, es decir, Santa María. Pero ¿qué representa Santa María? Si no el refugio, paraíso o exilio, tierra prometida que Onetti creó para poder huir y evadirse.

En un sentido literario, Santa María es, como dice el crítico Hugo Verani: «un modo de declarar su libertad y afirmar la existencia real de su mundo imaginado, de postular el destino independiente de su propio esfuerzo creador». [14] Pero el exilio de Onetti no corresponde simplemente a el de una evasión, un encierro interior, ni tan siquiera en cuanto a la creación, en el sentido poético, del mundo de Santa María. El exilio de Onetti fue también concreto y real.

El 27 de junio de 1973 el Uruguay sufrió un golpe de estado, las fuerzas militares tomaron el poder. Por esa época, Onetti fue llamado para presidir el jurado del concurso de narrativa que organizaba el semanario *Marcha*. En febrero de 1974 fue detenido y encarcelado, y, posteriormente, internado en un centro psiquiátrico durante varios meses. Se le acusó de haber formado parte del jurado de la revista *Marcha* que había otorgado el premio al relato *El guardaespaldas* de Nelson Marra, texto que la dictadura militar censuró y acusó de pornográfico. La revista fue clausurada y todos los miembros del jurado detenidos. En 1975 invitado por el Instituto de Culturas hispánico, Onetti viajó a Madrid y decidió instalarse en esta ciudad, donde murió, en exilio, el 30 de mayo de 1994.

El exilio es, por definición, desgarrador. En ocasiones, la persona que lo sufre, sobrevive en el nuevo espacio, desconectada de su esencia, mutilada. Para Onetti, fue especialmente doloroso: además del vacío del Uruguay, lo más dramático para Onetti, como él mismo afirmó en numerosas ocasiones, fue vivir sin poder escribir: «El comienzo del exilio me paralizó, me impidió escribir por mucho tiempo». [15] Sabiendo que para él, la escritura era su modo de vida, la escritura era su vida ya que como él mismo había declarado: «Cuando un escritor es algo más que un aficionado, cuando pide a la literatura

---

[14] ID., *Obras Completas*, t. I, Galaxia Gutemberg, Barcelona 2007, p. XCIV.
[15] Ivi, p. LVIII.

algo más que los elogios de honrados ciudadanos […]. Escribirá porque sí, porque no tendrá más remedio que hacerlo, porque es su vicio, su pasión y su desgracia». [16]

Onetti nunca más volverá a Uruguay, elegirá vivir en la nostalgia de Montevideo. En un artículo publicado en 1981 en el diario *La mañana*, Onetti afirma a propósito de Montevideo: «Para mí, aquello está tan lejano. La gente que yo conocí, que fue amiga mía, o están muertos, o están exiliados. No tengo ninguna esperanza de volver a mi Uruguay. Al Uruguay donde jugué al futbol en la calle con los chicos, donde tuve mi primera novia, eso nunca más...». [17] Onetti vivirá el resto de su vida con el peso del exilio. Su mirada será siempre la de un uruguayo en el exilio.

1.3.2. Jorge Malabia, el alter ego *de Juan Carlos Onetti*

En el libro *Antes que anochezca*, Reinaldo Arenas describe de forma extremadamente precisa, justa y conmovedora, lo que Malabia siente en *Presencia*:

> Para un desterrado no hay ningún sitio donde se pueda vivir; que no existe sitio, porque aquél donde soñamos, donde descubrimos un paisaje, leímos el primer libro, tuvimos la primera aventura amorosa, sigue siendo el lugar soñado; en el exilio uno no es más que un fantasma, una sombra de alguien que nunca llega a alcanzar su completa realidad; yo no existo desde que llegué al exilio; desde entonces comencé a huir de mí mismo. [18]

Presencia es un relato que constituye, como Onetti lo dirá él mismo “una denuncia bien visible” [19], un relato claramente político que hace una referencia evidente a la situación de su país, algo que aparece en la obra de Onetti en muy contadas ocasiones. Este breve relato escrito durante su exilio en Madrid, constituye un testimonio muy interesante en la medida en que el personaje de Malabia es construido como alter ego del autor.

---

[16] ID., *Réquiem por Faulkner y otros artículos,* Arca/Calicanto, Montevideo 1975, p. 36.

[17] ID., «La Mañana», Montevideo 31 de mayo de 1981 (extraido del Fondo Onetti de la Biblioteca Nacional de Montevideo, Uruguay).

[18] REINALDO ARENAS, *Antes que anochezca*, Tusquets, Barcelona 1992, p. 314.

[19] JUAN CARLOS ONETTI, *Obras Completas*, t. I, cit., p. LXI.

Podemos encontrar numerosos elementos biográficos de la vida de Juan Carlos Onetti a través del relato de Jorge Malabia. La importancia del semanario *Marcha* en la vida de Onetti está muy presente en el relato a través del fascículo *Presencia* que da nombre al texto, a través del cual Onetti elogia el trabajo de los exiliados que contribuyen a la difusión de este tipo de publicaciones. Por otro lado, la tierra de exilio de Juan Carlos Onetti es Madrid, la misma ciudad que elije Malabia para su exilio.

En su entrevista con Ramón Chao, y a propósito de su experiencia en el exilio, Onetti afirmó: «Pero todo esto no es nada, no pasa de una broma de mal gusto. No se puede comparar con todo lo que sufrió la gente que fue robada, secuestrada, torturada y asesinada en aquella época». [20] En *Presencia*, a través de Malabia, Onetti nos presenta su visión del exilio: una experiencia difícil y dolorosa que le marcó para el resto de su vida, pero él pudo continuar viviendo. Al igual que Malabia quien, lejos de los suyos y desconectado para siempre de sus puntos de referencia, puede seguir viviendo. Otros murieron, y el personaje de María José representa la otra cara de la moneda, más trágica, más definitiva.

Aunque no es el propósito de la obra de Onetti, vemos también que a través de ella evoca ciertas situaciones políticas y sociales: Onetti fue un sujeto de su tiempo, testigo de la época histórica que le tocó vivir y sufrir. Es cierto que sus textos están libres de todo compromiso político, pero también es cierto que Onetti concibe al escritor como un agente activo de su época, integrado en su sociedad. En su obra afloran pues, de manera natural y espontánea, como telón de fondo, conflictos políticos, tensiones sociales que formaron parte de su contexto.

El exilio interno es una constante en la obra de Onetti, recurriendo a la imaginación, ya sea a través de la invención poética de Santa María, a través del mundo imaginario en el que se refugia Malabia en *El álbum*, o a través de la farsa en *Presencia*. El exilio, tanto interno como externo es vivido como una experiencia que produce una realidad doble. Y estos dos textos muestran como la escritura, al igual que la imaginación, pueden ser una solución de tipo existencial, una

---

[20] RAMÓN CHAO, *Un posible Onetti*, Ronsel, Barcelona 1994, p. 295.

forma de evasión, o de vía de escape de una realidad asfixiante, invivible, imposible de aceptar, o sencillamente para huir de la realidad del exilio insoportable.

Capítulo XVI

Benedetti y el águila del Cáucaso

Luis Alburquerque Gonzalo, Universidad de Alicante

1.1. Introducción

Desde finales de los años sesenta y ante el giro totalitario que experimentan Uruguay y otros países de América Latina, la obra del escritor uruguayo Mario Benedetti va a profundizar en su denuncia social, ganando en compromiso y adquiriendo un carácter contestatario y revolucionario. Durante esta etapa dedicada a la creación de un arte de emergencia, Benedetti va a colaborar con numerosos músicos y cantantes dentro del movimiento, entonces en auge, de la *Canción de Autor* [1]. Mediante estas composiciones Benedetti plantará cara a la dominación de las fuerzas represoras, al tiempo que literariamente emprenderá una lucha contra la propia tiranía del lenguaje. Una tercera disputa aún lejos de estar resuelta es la del reconocimiento artístico de estos textos. Superada la realidad histórica, liberada la voz y la palabra, el rechazo de la crítica erudita a las formas literarias que traten sujetos "circunstanciales" o que resulten accesibles para "las masas" amenaza con condenar estas canciones al olvido.

[1] Se han propuesto numerosas denominaciones para este tipo de canción, ninguna de ellas enteramente satisfactoria. Para una exposición más detallada véase LUIS TORREGO EGIDO, *Canción de Autor y educación popular (1960–1980)*, Ediciones de la Torre, Madrid 1999, pp. 42–44.

1.2. Mario Benedetti, letrista.

Canción de Autor es posiblemente la denominación más extendida para referirse al movimiento musical del que hablamos en este trabajo. El término hace alusión a la autoría de las composiciones, reivindicando que el autor reúne en su persona los roles de letrista, compositor, e intérprete. A menudo esto no será así. Un ejemplo es el caso que nos ocupa, donde Benedetti presta su pluma a diversos músicos. A este respecto el escritor afirma:

> Hay escritores que hoy se dedican a escribir letras de canciones. Los cantantes populares, aun los mejores, no siempre poseen el oficio poético imprescindible para que la letra de una canción funcione impecablemente como tal. El poeta (y a veces también el músico profesional) participan entonces en una labor de equipo, y la canción (que pasa a ser así el resultado del trabajo conjunto de poeta, compositor y cantante) sale al aire como un producto más acabado, más garantizado en su calidad. [2]

Esta preocupación por la calidad artística de la canción es lo que subyace tras la denominación de *Canción de Autor*. Al responsabilizarse de la autoría de la obra el cantautor aspira también al reconocimiento artístico que ésta pueda conllevar.

Sin embargo, la crítica en general y la literaria en particular se resisten a otorgar crédito estético a este género, al que conceden una importancia social ligada al momento histórico en que se produce, pero que juzgan negativamente al compararlo con formas poéticas más cerradas.

En ese sentido son reveladoras las palabras que Caballero Bonald dedica a la canción en el prólogo que hace a la antología poética de Benedetti:

> Un no desdeñable número de poemas de Benedetti o han sido escritos para ser cantados o fueron corregidos por su autor, a partir de la versión primitiva, a tales efectos. La cuestión exigiría un comentario más minucioso del que ahora puedo permitirme, aunque ya es de sobra conocida la diferencia de criterios a propósito de esos pactos o trasvases artísticos. Semejante discrepancia, aparte de banal, parece quedar resuelta si se hace hincapié en

---

[2] MARIO BENEDETTI, *El escritor latinoamericano y la revolución posible*, Nueva Imagen, México 1978, p. 99.

> que hay una poesía —la que Becquer llamaba "de todo el mundo"— decididamente apta para ser musicada y cantada, y otra que, por su misma recóndita naturaleza rechaza esa adicional eventualidad. La primera colinda con los recintos populares y la otra con los minoritarios. Ni siquiera hace falta recordar ejemplos en uno u otro sentido. Pues bien, Benedetti ha creído oportuno que un sector de su obra poética —es cierto que el más circunstancial— quedará despojado de cualquier presunta dificultad expositiva y alcanzara el complementario objetivo de su difusión musical.
> Yo he oído a algunos de los cantantes —Daniel Viglietti, Soledad Bravo, Nacha Guevara— que interpretan poesías de Benedetti. Los temas de esas canciones coinciden puntualmente con los de casi totalidad de la obra del poeta. Pero ahora se ajustan a una rima tradicional y su adaptación a la música parecía garantizada por la propia sencillez expresiva. ¿Qué ha buscado con todo ello Benedetti, además de obtener por ese conducto una no parca popularidad? Seguro que, antes que ninguna otra cosa, lo que se planteó el escritor uruguayo fue la divulgación de un íntimo y revulsivo programa de luchas por la libertad a través del halagüeño soporte de la música. Todo lo que ya definía el contenido de su obra poética más exigente, pasó a convertirse en canción popular: los oyentes fervorosos rebasaron en cientos de miles a los lectores atentos. Se cumplía así el ritual de una forma de servidumbre artística que no deja de merecer en este caso toda clase de justificaciones. [3]

De la cita se desprende que, si bien Benedetti tiene una coartada basada en las circunstancias históricas del momento, sus canciones son un producto "circunstancial" y "menor"; sumiso a un programa ideológico merced al cual, las dificultades estilísticas son puestas a un lado a favor de la transmisión del mensaje; y destinado a difundir la fama del autor entre el público popular, menos exigente y capacitado que el lector educado.

Estas afirmaciones contrastan con el hecho de que de los noventa y ocho poemas que incluye la citada antología, al menos veinticinco hayan sido convertidos en canciones. Pero además, varias de las afirmaciones de Caballero Bonald se demuestran equívocas al confrontarlas con las canciones de Benedetti o con los principios artísticos que expone en su obra crítica. Así por ejemplo, la circunstancialidad de la obra cantada de Mario Benedetti, ha de ser matizada, pues, si bien es cierto que la obra del uruguayo tiene un

---

[3] JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD, "Prólogo" en MARIO BENEDETTI, *Antología poética*, Alianza, Madrid 1984, pp. 14–15.

sólido anclaje en la realidad circundante, entre sus canciones abundan composiciones de tipo existencial y filosófico [4]. Por otro lado, relacionar una simplificación deliberada de la obra en función de los receptores y del mensaje se presta a malentendidos, ya que presupone la asunción consciente por parte del autor de un deliberado acomodo [5] con respecto al rigor artístico y se contradice por completo con lo que el autor uruguayo expresa de manera reiterada en su obra crítica.

1.3. El despotismo crítico

La opinión de Caballero Bonald refleja el punto de vista de un sector amplio de la crítica, que siempre alerta frente a la recepción masiva de un producto literario, responde que la verdadera literatura sólo resulta accesible para una élite cultural:

> Si queremos crear una literatura *adecuada a nuestras posibilidades* [6], el único público al que el escritor, el artista, el compositor, el filósofo, el crítico o el arquitecto deben tener en consideración, no puede ser otro que el de sus iguales, esa minoría interesada, informada, a la que Stendhal definía *nosotros, los pocos afortunados*. [7]

Como señala Gans «that critique is partly an ideology of defense, constructed to protect the cultural and political privileges of high culture» [8] y se justifica afirmando la incapacidad del público medio para valorar el arte.

En el caso de la canción, resulta evidente como la mezcla de lenguaje verbal y musical, junto a la ausencia del prestigioso envoltorio del libro, han generado una cierta reticencia a considerar la canción como un género literario, siendo más frecuentes las aproximaciones desde el mundo del folclore o de la sociología.

---

[4] Podemos citar temas como *Pasatiempo* cantado por Marilina Ross o *Currículum* en voz de Joan Manuel Serrat.

[5] José Manuel Caballero Bonald, *op. cit.*, p. 9.

[6] En cursiva en el original.

[7] Dwight McDonald, "*Masscult y Midcult*" en AAVV, *Industria cultural y sociedad de masas*, Monte Ávila ed., Caracas 1974, p. 174.

[8] Herbert J. Gans, *Popular Culture & High Culture*, Basic Books, New Cork 1999, p. 77.

Además la canción se considera normalmente *cultura popular*, para muchos, equiparable a *no–cultura*. A los prejuicios esgrimidos para defender cualitativamente la *alta cultura* frente a la *cultura popular* se añade el recelo que sustenta la *cultura de masas*, a menudo equiparada a la segunda.

Carecemos del espacio necesario para rastrear los orígenes y la evolución de este rechazo a los gustos populares. Nos limitaremos a resaltar que es muy anterior a la aparición de los medios de comunicación de masas, [9] que a menudo realiza su crítica en nombre de los intereses del pueblo (recordando en ese sentido el lema del despotismo ilustrado); y el papel desempeñado por el libro, como vehiculo de la cultura, en esta separación entre tradición popular y letrada.

Entre los rasgos negativos que se suelen achacar a la cultura de masas hay una serie de ideas que se repiten con relativa frecuencia. [10] La primera de estas críticas es el carácter negativo de la cultura de masas derivado de su aspecto mercantil. Al convertir el arte en mercancía éste tiende a la homogenización, para poder llegar así a un mayor número de compradores. Además no contribuye al desarrollo del individuo. Al no suponer ningún tipo de esfuerzo por parte del receptor la comunicación artística se resuelve de forma frustránea, contribuyendo a la progresiva alienación del individuo. Más inquietante aún, su capacidad de alienación hace que el individuo sea fácilmente manipulable y genera una conducta conformista, convirtiéndose así en un instrumento de control.

Basándose en esto los críticos apocalípticos predicarán un elevado apartamiento desde el cual poder observar la "triste" realidad cultural sin verse manchados por ésta. Su rechazo a la sociedad de masas les lleva incluso a rechazar las propuestas de aquellos artistas que

---

[9] Así lo señala Daniel Bell cuando afirma: «Que la cultura de masas sea una forma de evasión, y por lo tanto un sometimiento a la autoridad constituida, es una acusación tan antigua como la desesperada protesta de Juvenal, cuando afirmaba que el valeroso pueblo romano "limita ahora sus ansiosos deseos a sólo dos cosas. el pan y los juegos del circo"». DANIEL BELL, "Modernidad y sociedad de masas: variedad de las experiencias culturales" en *Industria cultural y sociedad de masas*, *op. cit*., p. 28.

[10] Para una exposición detallada de los principales argumentos a favor y en contra de la cultura popular o de masas véase HERBERT J. GANS, *op. cit*., y UMBERTO ECO, *Apocalípticos e Integrados*, Tusquets Editores, Barcelona 2006.

denuncian los aspectos negativos de la misma, afirmando que cualquier intento de rebelión contra el sistema que emane de la industria cultural es inevitablemente fagocitado por ésta:

> Lo que resiste solo puede sobrevivir enquistándose. Una vez que lo que resiste ha sido registrado en sus diferencias por parte de la industria cultural, forma parte ya de ella, tal como el reformador agrario se incorpora al capitalismo. La rebelión que rinde homenaje a la realidad se convierte en la marca de fábrica de quien tiene una nueva idea que aportar a la industria. La esfera pública de la sociedad actual no deja pasar ninguna acusación perceptible en cuyo tono los de oído fino no adviertan ya la autoridad bajo cuyo signo el révolté se reconcilia con ellos. [11]

Bajo este prisma, el sistema funciona de tal modo que incluso aquellos que expresan su descontento con él mismo utilizando sus canales de transmisión pasan a formar parte de su entramado. Este rechazo categórico niega la posibilidad de que alguien pueda usar la industria cultural para fines que la trascienden [12] y cae en paradojas de difícil solución ya que si toda creación pierde su validez cuando se difunde por los *media* eso mismo debería afectar a la postura de los apocalípticos, uno de los tópicos culturales más difundido.

Nótese que hasta ahora ninguno de los argumentos esgrimidos en contra de la cultura de masas es de carácter estético. Al rastrear algún tipo de crítica en ese sentido frecuentemente se hace alusión a su carácter formuláico y redundante. Así por ejemplo Adorno y Horkheimer señalan que mediante la aplicación de fórmulas la cultura de masas anula la posible tensión subyacente en toda obra de arte legítimo. Por su parte, Díez Borque afirma que:

> en la cultura de masas la originalidad propuesta por el mensaje cultural es mínima en cuanto que el receptor sólo está capacitado para recibir mensajes con un nivel máximo de redundancia. La necesidad de información –característica del arte superior– es falseada por la necesidad de redundancia, que tendrá como consecuencia el impedir una participación activa. [13]

---

[11] MAX HORKHEIMER y THEODOR W. ADORNO, "La industria cultural" en *Industria cultural y sociedad de masas*, *op. cit.*, p. 190.

[12] Véase UMBERTO ECO, *op. cit.*, p. 66–68.

[13] JOSÉ MARÍA DÍEZ BORQUE, *Literatura y cultura de masas. Estudio de la novela subliteraria*, Al–Borak, Madrid 1972, p. 26.

Sin embargo, En las formas artísticas orales, donde a menudo el receptor no tiene la posibilidad de "releer" el texto, resulta normal recurrir a la redundancia para la correcta transmisión del mensaje. El rechazo de estos recursos expresivos constituye una prueba de que esta crítica está condicionada por una perspectiva que no tiene en cuenta los diferentes tipos de cultura. El hecho de que la redundancia se relacione inevitablemente con una cultura masificada frustránea no es sino una huella del paso de la cultura oral a la escrita con la condena a la primera que este cambio conlleva. [14]

1.4. Una cultura de la liberación.

Esta actitud no es en absoluto compartida por Mario Benedetti, quien va a rechazar rotundamente la postura de una autonombrada élite cultural, a la que además considera cómplice muda y por tanto sierva del orden establecido:

> La cultura de dominación tiende al privilegio, a construir élites. Así como el capitalismo propone el poder desmesurado con base en el dinero, en la cultura burguesa se propone el renombre desmesurado con base en el talento individual, convenientemente apuntalado por la propaganda; y sobre todo el talento que, aunque revolucione el estilo, no contribuya a revolucionar el orden existente. [15]

Esto no significa que el escritor no se preocupe por los peligros que conlleva la difusión industrial de la cultura. Benedetti se propone servirse de los medios a su disposición para alcanzar un fin superior y, siendo consciente de los peligros existentes, acepta el riesgo que esto supone, sin dejarse llevar por un pesimismo estéril que se resuelva en mutismo a la hora de proponer alternativas. Su preocupación por los

---

[14] Autores como Peter Burke o Paul Zumthor han señalado como el uso de fórmulas y recurrencias en la cultura popular y en la canción, permite al intérprete relajarse durante la actuación e ir preparándose para la siguiente parte, destacando la importancia que adquieren estos recursos para la construcción de sentido y para hacer participar a los oyentes.

[15] MARIO BENEDETTI, *El ejercicio del criterio. Obra crítica (1950–1994)*, Seix Barral, Buenos Aires 1996, p. 52.

gustos de las masas no se traduce en un simple rechazo, ni en una aceptación sin escrúpulos de las reglas del juego:

> No hay que olvidar que muchos de los llamados gustos populares no son otra cosa que el resultado de una masiva campaña alienante llevada a cabo, o por lo menos inspirada, por el imperialismo y sus órganos de penetración. Hacer populismo con respecto a esos gustos, aunque sea con signo contrario, es de alguna manera dar un aval a aquella penetración sutil. En una realidad revolucionaria, e incluso en la etapa de transformación que la precede, el pueblo debe ir rescatándose a sí mismo de esos gustos y tentaciones enajenantes, a fin de ir descubriendo y afirmando su gusto auténtico, legítimo. Y en esa tarea, el aporte del intelectual y el artista, efectuado desde el pueblo mismo, puede ser decisivo. [16]

De esta forma el escritor uruguayo, transitando por los mismos temores que la crítica más negativa, llega a una respuesta totalmente contraria. Esta diferencia viene probablemente del punto de partida. Si para unos, la cultura es la cima a la que ha de llegar la civilización, para Mario Benedetti, la cultura es lo que posibilita llegar a la cima. Se trata de dos visiones enfrentadas desde la base pues, aunque puedan compartir algunas inquietudes, la primera parece preocupada únicamente por el lugar que ocupa la cultura en la sociedad, mientras que Benedetti nunca pierde de vista el conjunto de los problemas sociales, incluyendo el cultural. Para el escritor, la cultura es una herramienta más que ha de contribuir a la lucha por construir un mundo mejor. No es un objeto precioso que debe ser salvado, al contrario, es un instrumento de salvación. No es una cultura del Olimpo. Se trata de una cultura de la liberación:

> En cualquier orden, la conquista del gran público es una razonable y legítima aspiración. Pero cuando semejante empresa es encarada mediante una consciente deformación de los objetivos en verdad culturales, pasa a convertirse sencillamente en una estafa y no arroja mucho mérito sobre el conquistador. Después de todo, la verdadera proeza es realizar la conquista con medios dignos, es decir, no bajando el arte hasta el nivel del público, sino elevando el público hasta el nivel del arte. [17]

---

[16] MARIO BENEDETTI, *El escritor latinoamericano*, cit., p. 97.
[17] ID, *Sobre artes y oficios*, Alfa, Montevideo 1968, p. 13.

Esta preocupación por elevar el gusto del público junto con la de crear una cultura al servicio de la sociedad y no a la inversa, pone de relieve uno de los rasgos más popularizantes de la obra de Benedetti, su orientación hacia el receptor. Frente a la cultura letrada, donde predominan la figura y las intenciones del autor, la cultura popular esta orientada hacia el usuario. Este rasgo conlleva diferencias importantes entre una y otra cultura que a menudo no se tiene en cuenta a la hora de juzgar la validez de la segunda.

La actitud de Mario Benedetti se basa en un "todo para el pueblo, *desde el pueblo*". De esta manera el escritor, frente a una cultura destinada a unos pocos elegidos, aboga por una cultura que abarque a toda la comunidad. Para ello revitaliza en su obra aspectos propios de la literatura oral y popular, y establece un modelo comunicativo distinto al que predomina en la literatura desde que el libro se identifica como vehículo de la cultura. Un modelo donde la figura central del autor se difumina y pierde importancia. Una literatura que abre las puertas de la participación al receptor, al oyente, para contribuir, así, a su formación, a su liberación.

1.5. Conclusiones

La obra crítica de Mario Benedetti muestra la preocupación del escritor por los efectos que puedan tener la difusión industrial de la cultura o el control ejercido sobre la misma desde el poder. De forma similar a alguno de los críticos citados, afirma que la cultura ha de ser creadora y recreadora, y debe suponer un esfuerzo para ser auténtica y no frustránea. Sin embargo, a diferencia de éstos, esta postura no le lleva a la desesperación y al aislamiento. El presupuesto artístico de Benedetti es el de una cultura de la liberación, donde la creación artística no sólo se rescate a sí misma del entramado de la comercialización, sino que contribuya a la mejora de la sociedad en su conjunto.

La canción resulta, por sus raíces populares, su concisión, y su facilidad de transmisión, entre otros motivos, un género privilegiado de disidencia artística y política. En ese sentido las letras escritas por Mario Benedetti cumplen con uno de los aspectos que ya ha sido

señalado con respecto al conjunto de su obra poética: la "desolimpización" de la poesía. Rescatar de las alturas el fuego poético ha sido uno de los logros que le sido reconocido al autor uruguayo en numerosas ocasiones:

> En términos generales, su poética se entiende como un intento, por otra parte muy propio de los poetas coloquiales, de desdramatizar nuestra visión sobre el hecho poético, de entender la poesía como elemento vital y cambiar la percepción de lo poético; y ello desde la humildad crítica de quien asume ser así "el aguafiestas" de la poesía o el monaguillo de lo que se ha llamado alta poesía, y quien, con verdadera humildad, ha declarado considerarse a sí mismo un "poeta menor". Un poeta menor, que acaso sea el hermano mayor — diríamos con Borges — de tantos poetas futuros. Pero lo realmente importante es que Mario Benedetti nos convencerá de que la poesía significa libertad, libertad también estética, y esperanza. [18]

Tal empresa conlleva sus riesgos. La condena del olvido sobrevuela aquellas obras que no cuentan con el beneplácito de la crítica académica. El compromiso que contrae la *Canción de Autor*, junto con su amplia difusión entre un público no siempre erudito suscitan desconfianza entre los defensores de la "libertad del arte" respecto de las exigencias externas y el gusto de la mayoría. Esta crítica se lleva a cabo sin tener en cuenta aspectos estéticos o supeditándolos al paradigma cultural centrado en el universo del libro. En el caso de Benedetti aboca su amplia labor como letrista a ser considerada un producto menor fruto de las circunstancias históricas. De esta forma, el águila del Cáucaso vuelve a abrir sus alas para castigar a aquel que osa alumbrar a la humanidad con el fuego sagrado. No obstante, «si ce qu'on dit du voleur dans presque toutes les langues est vrai, à savoir que c'est l'occasion qui le fait, pourquoi ne pourrait–on dire autant du voleur de feu et de sa circonstance?» [19]

---

[18] CARMEN ALEMANY BAY, *Mario Benedetti*, Eneida, Madrid 2000, p.54.

[19] PREDRAG MATVEJEVITCH, *La poésie de circonstance. Étude des formes de l'engagement poétique*, A.G.Nizet, París 1971.

Capítulo XVII

La señora en su balcón y la *Fábula de los cinco caminantes*: el teatro breve en busca de la libertad

Jesús Murillo Sagredo y Laura Peña García,
Universidad de la Rioja

1.1. Introducción

La señora en su balcón nos presenta a Clara, una mujer de cincuenta años, reflexionando sobre su existencia a través de una serie de diálogos entre la Clara actual y aquella que fue en diversas etapas de su vida. De este modo, Elena Garro (1922–1998), una de las creadoras más originales de las letras mexicanas, nos plantea la búsqueda del "yo" en un mundo dominado por hombres, mostrando de nuevo dos de sus principales preocupaciones: la mujer y la libertad.

Por otro lado, Iván García (1938) recoge las aportaciones del teatro surrealista y del absurdo en la *Fábula de los cinco caminantes*, donde a través del "viaje" nos presenta la degradación política, ética y moral de cinco personajes, que son arquetipo de la religión, la política, la revolución, el ejército y los oprimidos.

En estas obras podemos observar cómo el género dramático vuelve a ser, una vez más, el soporte adecuado para transmitir al público las ideas más revolucionarias con el objetivo de hacerle reflexionar sobre tanto la realidad que nos rodea como nuestra condición humana.

1.2. Descubriendo a *La señora en su balcón* de Elena Garro.

1.2.1. Elena Garro: mujer, polémica y creación.

Elena Garro, primera esposa del poeta mexicano Octavio Paz, fue una de las figuras más brillantes de la literatura mexicana del siglo XX, aunque no siempre estuvo bien reconocida entre la comunidad intelectual de su país natal. Sus declaraciones tras los asesinatos del movimiento estudiantil del año 1968 en las que culpaba a los intelectuales mexicanos de extrema izquierda de incitar a los estudiantes a la revuelta para después abandonarlos, le causó el repudio por ser considerada traidora del movimiento. Además fue acusada de ser espía del Vaticano y del propio Fidel Castro, hechos que le llevaron en el año 1972 al exilio. España, Estados Unidos, Francia y Japón fueron sus lugares de residencia durante más de veinte años. Más tarde Elena Garro se defendería:

> Dijeron que había pagado a los estudiantes catorce mil dólares para que se manifestaran en contra del presidente. De mí dijeron una sarta de tonterías, que si era la jefa intelectual de la protesta, espía del Vaticano y del propio Fidel Castro. [1]

Sin embargo, este episodio de su vida quedará profundamente marcado tanto en su personalidad como en su creación literaria, dentro de la cual se incluye novela (*Los recuerdos del porvenir*), un volumen de cuentos (*La semana de colores*), ensayos en periódicos y revistas, y diversas piezas teatrales..

Como señala Carlos Solórzano en *Teatro breve hispanoamericano contemporáneo*, la obra dramática de Elena Garro fue iniciada con *La muerte de Felipe Ángeles*, una tragedia fundamentada en hechos históricos de la vida mexicana. En 1956 estrenó tres obras breves en un único programa teatral, que supusieron la consolidación de la autora, ya que aportaron un acento de innovación cuando el teatro mexicano se hallaba estancado en la comedia de costumbres.

---

[1] MIHAELA COMSA, "Elena Garro, personaje de su existencia en *La Colmena*", en «La Colmena. Revista de la UAEM», n. 45, Universidad Autónoma del Estado de México, México 2005.

Los temas principales que acompañaron a Elena Garro durante toda su prolífica obra son: la libertad política, la marginación de la mujer y la libertad femenina, temática que podemos observar en sus obras *Andarse por la ramas*, *Los pilares de Doña Blanca* y Un hogar sólido (1956), además de en *La señora en su balcón* (1957) como veremos a continuación.

1.2.2. La libertad femenina en La señora en su balcón

Como es propio en las obras de Elena Garro, la autora mexicana aborda en esta breve pieza teatral la libertad femenina a través de un personaje muy significativo: Clara, que irá observando en su balcón los episodios más importantes de su existencia.

Comienza la pieza con Clara, una mujer de cincuenta años y cara melancólica, apoyada en su balcón, que dice:

> CLARA. —¿Cuál fue el día, cuál la Clara que me dejó sentada en este balcón, mirándome a mí misma?... Hubo un tiempo en que corría por el mundo, cuando era plano y hermoso. Pero los compases, las leyes y los hombres lo volvieron redondo y empezó a girar sobre sí mismo, como loco. Antes, los ríos corrían como yo, libres; todavía nos los encerraban en el círculo maldito… ¿Te acuerdas? [2]

Este comienzo es muy revelador, ya que aparecen dos símbolos muy significativos de vital importancia a lo largo de la obra: el *plano* y el *círculo*. Para la antigua Clara, el mundo era plano, es decir, un "viaje" que le permitiría encontrar el "ser" fuera del tiempo y el espacio. No obstante, como veremos posteriormente, los hombres la intentarán aprisionar en un mundo redondo, esto es, en un círculo en el que todos los puntos devuelven al mismo sitio y no hay progresión del ser.

A continuación, aparece Clara de ocho años junto con el profesor García, un hombre que le intenta enseñar la redondez del mundo, una realidad que la protagonista no quiere admitir. A pesar de que el maestro insiste en inculcar su enseñanza a Clara, esta tergiversa la

---

[2] CARLOS SOLÓRZANO, *Teatro breve hispanoamericano contemporáneo*, Aguilar, Madrid 1970, p. 347.

información y concluye que su mayor deseo es llegar a Nínive, una importante ciudad asiria de la Antigüedad que quedó reflejada en la Biblia, mientras que el profesor le reprende: «¡Cálmate niña! ¡Óyeme! Nínive no existe. Existió hace muchos siglos, mucho antes de que nosotros naciéramos». [3] Pero Clara huye corriendo mientras grita: «¡Sí se puede! ¡Yo quiero ir a Nínive! ¡Yo me iré por los siglos hasta que la encuentre! ¡Quiero ir a Nínive!.». [4]

Como podemos observar, Nínive es para la protagonista el viaje en el que encontrará su yo desligado del tiempo y espacio, es decir, su propia esencia. Esta cree haberla encontrado a los veinte años junto a Andrés, su novio. Sin embargo, el joven no entiende a Clara y se limita a seguirle el juego de palabras:

> ANDRÉS. —(Abrazándola.) ¡Vida mía! ¡No me importa lo que dices; me importa solo ver el rosa de tus encías, oír el ritmo de tambores de tus pasos, la música geométrica de tu falda, el golpe marino de tu garganta, único puerto en donde puedo anclar!
> CLARA. —¿Anclar? No, Andrés, debemos correr como los ríos. Tú y yo serremos el mismo río; y llegaremos hasta Nínive; y seguiremos la carrera por el tiempo infinito, despeñándonos juntos por los siglos hasta encontrar el origen del amor y allí permanecer para siempre, como la fuerza que inflama los pechos de los enamorados.
> ANDRÉS. —¡Todo eso lo haremos juntos en una casa, rodeados de niños locos y ardientes como tú! [5]

Clara se da cuenta de que su novio es el prototipo de vida tradicional, una vida que le encadena y no le permite encontrar su identidad, ya que, mientras ella le propone el viaje, Andrés sólo es capaz de ofrecerle el puerto: el matrimonio. La joven rechaza el anillo, donde encontramos una vez más el símbolo del círculo, y huye porque considera que «el amor no es vivir juntos; es morir siendo una misma persona, es ser el amor de todos.» [6]

Tras el episodio con Andrés, encontramos en escena a Clara con cuarenta años limpiando el polvo de unos muebles imaginarios. Seguidamente aparece Julio, su marido, que se lamenta de la vida

[3] Ivi, p. 350.
[4] Ivi, p. 351.
[5] Ivi, p. 352.
[6] Ivi, p. 354.

rutinaria que sigue, a la que califica de infierno. Después de una breve discusión, su marido expone su visión pesimista de la vida:

> El amor no existe. Tampoco existe Nínive. Existe sólo un mundo que trabaja, que va, que viene, que gana dinero, que usa reloj, que cuenta los minutos y los centavos y que muere solo y acaba podrido en un agujero, con una piedra encima que lleva el nombre del desdichado. Lo demás, lo demás son tonterías. [7]

Ante tales palabras, Clara abandona a su marido con el fin de lograr su objetivo: Nínive. Finalmente, aparece en el balcón la Clara actual conversando con la Clara de cuarenta:

> CLARA DE 50 AÑOS. —Me fui de viaje y llegué mí misma.
> CLARA DE 40 AÑOS. —Sí me fui a ti.
> CLARA DE 50 AÑOS. —No hallaste a Nínive.
> CLARA DE 40 AÑOS. —No, y ahí estoy, adentro de ti, mirándome. [8]

Clara no ha encontrado Nínive porque está segura de que alguien la lanzó adentro de sí misma sin poder escapar. Ahora bien, su búsqueda no cesa:

> ¿Qué voy a hacer? Iré al encuentro de Nínive y del infinito tiempo. Es cierto que ya he huido de todo. Ya solo me falta el gran salto para entrar en la ciudad plateada. Quiero ir allí, al muladar en donde me aguarda con sus escalinatas, sus estatuas y sus templos, temblando en el tiempo como una gota perfecta, traslúcida, esperándome, intocada por los compases y las palabras inútiles. Ahora sé que solo me falta huir de mí misma para alcanzarla. Eso debería haber hecho desde que supe que existía. ¡Me hubiera evitado tantas lágrimas! Eran inútiles las otras fugas. [9]

Clara se lanza por el balcón porque, tras una vida de viaje, comprende que en el mundo material no puede realizar su deseo de ser en un tiempo infinito, en el que no haya hombres que le quieran adoctrinar con libros ni encarcelar en un mundo rutinario.

En cuanto a la figura masculina, esta aparece en la obra como un elemento opresor que no comprende al género femenino, pues tanto el

---

[7] Ivi, p. 357
[8] *Ibid*.
[9] CARLOS SOLÓRZANO, *op. cit*., p. 358.

profesor como sus parejas sentimentales no entienden la filosofía de la protagonista, debido a que únicamente son capaces de percibir el "mundo aparente" como bien nos revelan las palabras de Clara a su marido Julio: «Ese mundo malvado es aparente. Detrás está el otro mundo maravilloso. Y detrás del tiempo de los relojes está el otro tiempo infinito de la dicha». [10] En cambio, para ellos las afirmaciones de la protagonista son "locuras" y, por ello, tratan de imponerle su realidad, hecho que provoca la huida constante de Clara.

Por tanto, Elena Garro en *La señora en su balcón* nos presenta el tema de la libertad femenina a través de una mujer luchadora por sus ideales que, a pesar de la presión que la figura masculina pretende ejercer sobre ella para que abandone su objetivo, no acepta la sumisión como forma de vida. De hecho, el suicidio no es más que un acto de autoafirmación con el que Clara se desliga del mundo esférico que la encarcela para fundirse en el plano, es decir, en el infinito, encontrando, por fin, Nínive.

1.3. La *Fábula de los cinco caminantes*

1.3.1. Iván García: reforma del teatro dominicano.

A partir de las décadas centrales del siglo XX la República Dominicana asiste a la creación de una estructura teatral profesional. Así, en 1946 surge el Teatro Escuela de Arte Nacional, después llamado Teatro de Bellas Artes, que fue exponente del teatro oficial, sustentado en las artes escénicas tradicionales dominicanas y caracterizado por un gran realismo escénico.

Acabada la dictadura de Leónidas Trujillo (1930–1961), durante la cual la creación dramática fue poco reseñable, aparece en 1969 el Nuevo Teatro, que recoge las aportaciones del teatro finisecular ruso, como reacción al realismo formal del tradicional.

Es importante señalar que en 1965 se produce la invasión norteamericana en la República Dominicana, que dará lugar a un Teatro de Resistencia con el objetivo de indentificar los rasgos

---

[10] Ivi, p. 357.

culturales dominicanos frente a los procedentes de Norteamérica. De este teatro son claros exponentes Reinaldo Disla, Rubén Echevarría, Ignacio Nova, Ángel Mejía e Iván García Guerra, dramaturgo y profesor de teatro dominicano que comenzó su vida profesional en las "tablas" como actor. Catedrático de Español y Literatura, García Guerra ha publicado varias antologías con toda su producción dramática, entre las que destacan *Más allá de la búsqueda*, que incluye la *Fábula de los cinco caminantes*, y *Teatro 1963–1981*, que recoge toda su producción posterior.

Una vez más y como demuestra el título de la breve pieza estudiada, el leimotiv de la creación literaria es el "viaje", un "viaje"que, a diferencia de en *La señora en su balcón*, es colectivo, pues es compartido por cinco personajes cuyos nombres esconden una gran simbología.

1.3.2. La libertad en la Fábula de los cinco caminantes

En la *Fábula de los cinco caminantes*, como hemos señalado anteriormente, se observan cinco personajes, cuyos nombres (Cárnido, Orátulo, Revoluto, Mínimo y Fórtido) son símbolos de cinco bloques sociales: el capitalismo, la religión, las ideas revolucionarias, el pueblo oprimido y el ejército respectivamente. Aparecen en escena con la acción, esto es, el "viaje", ya iniciada, pero con un destino incierto que ni ellos mismos aciertan a vislumbrar como bien nos indican las palabras de Orátulo: «Aunque no hablemos de eso, estoy seguro que algún día llegaremos a alguna parte, y eso es una gran ayuda.» [11]. De momento, lo único verdadero de la acción es el presente y el propio viaje, calificado por Cárnido como lento:

> CÁRNIDO. —(Abanicándose furiosamente.) "¡Ah!... Lento, lento, muy lento.
> ORÁTULO. —(Hierático.) Sí. Demasiado lento.
> CÁRNIDO. —¿De qué hablamos?
> ORÁTULO. —Del mundo. [12]

[11] Ivi, p. 217.
[12] Ivi, p. 215.

Este viaje es, en definitiva, el viaje del mundo, el cual, con sus "chaladuras", no deja de ser conveniente para los que gobiernan, aunque sea lento. A partir de aquí, estos dos personajes, que viajan montados en una carreta que arrastra Mínimo, dirigido por el látigo de Fórtido y seguidos todos por Revóluto, constatan que esa lentitud se debe a que Mínimo ha dejado de arrastrar la carreta. El esfuerzo físico y la nula recompensa que por el mismo recibe Mínimo, hace que desfallezca en mitad del camino, porque ya no puede sino morir de inanición. Esta parada es el detonante para que los personajes encuentren la libertad, un encuentro sorprendentemente religioso. Antes de llegar a este punto, el único que se acuerda de ella es Revóluto: «(Con auténtico dolor. Sacando la cabeza.) ¡Paz…, Justicia…, Libertad!... Secretos de la vida. Palabras y palabras». [13]

Para solucionar el asunto de la parada, entre Cárnido y Orátulo se entabla una conversación dialéctica entre el cuerpo y el alma, la fe y la ciencia, ya que la ciencia, el progreso, ha traído el abandono de la fe que Orátulo reprocha a Cárnido:

> ¿Quién ha visto que sea necesario construir pirámides, o templos a Minerva, o capitolios? ¿Quién ha visto que tengan que construirse catedrales góticas o magníficos templos masónicos?... ¡Ya, ya, ya!... Ya se lo había dicho o había pensado decirlo… Es usted un bárbaro inhumano. [14]

Esa fe que se ha visto minada por el progreso, es la causa, según Orátulo, por la que Mínimo no puede seguir adelante. Finalmente, Orátulo le hace una rogativa a Dios, pidiéndole *potestad*, creyendo así solucionar el asunto y salvar a Mínimo: «No te pido que termines con este viaje. Eso forma parte de tus cosas, y Tú con tus cosas eres muy exclusivista. Pero al menos danos un poco de potestad.» [15]. A esa rogativa, se suman el resto de caminantes, pidiendo cada cual, para sí, lo que más le conviene, volviendo así Revóluto a pedir libertad:

> Libertad… Que los cielos se desplomen… Libertad… Que las piedras reinen sobre los hombres… Libertad… Aunque caiga la lluvia y se ahoguen las

[13] Ivi, p. 223.
[14] Ivi, p. 225.
[15] Ivi, p. 226.

vacas y los toros… Libertad… No me interesan las medallas ni el dinero… ¡Libertad, libertad, libertad!... (Etcétera.) [16]

Finalmente, la *libertad* que pide Revóluto o la *potestad* que pide Orátulo les es concedida a través de un moderno *deus ex machina* que, mediante una acotación nos presenta a un Dios enfurecido que acaba dando plenos poderes a los cinco caminantes. Esto lleva a cada uno a saciar sin medida sus instintos: Fórtido pide medallas, Cárnido oro, Orátulo un báculo y Mínimo comida. Revóluto no pide nada, pero aprovecha la ocasión, haciendo uso de la libertad, para intentar cambiar el sistema y las condiciones del viaje. Una vez que todos están entretenidos y despistados con sus nuevas "potestades", Revóluto se sube a la carreta e intenta, junto a Mínimo, instaurar un nuevo orden en el camino.

Ese uso de la libertad se lleva hasta el extremo, ya que unos a otros se van matando, para, ahora sí, sobrevivir. Revóluto mata a Cárnido, quien intenta quitarle el nuevo poder adquirido; Fórtido, quien se niega a tomar las riendas que atrás dejó Mínimo, muere en sus manos tras haber asesinado a Revóluto. Quedan así dos personajes: Mínimo y Orátulo. Finalmente, Orátulo, viendo la fe renovada de Mínimo se ve abocado a matarlo.

De este modo queda únicamente vivo Orátulo quien, tras un largo monólogo en el que intenta seguir él solo el camino, decide hacer de nuevo uso de la "potestad", pidiendo a Dios el regreso al inicio del camino, esto es, a la lentitud de un mundo, en que, según Cárnido: «Las cosas son así y así tienen que ser». [17] Finalmente, concluye la breve pieza con Revóluto indignado: «¿Así?...¿Así?... Hijos de la gran puta». [18]

Con esta estructura simple, con esta "parada" en el camino, Iván García recoge el influjo de las convenciones dramáticas del teatro del absurdo y del teatro de Fernando Arrabal a nivel escénico, mientras que nos muestra una obra circular, en la que el final queda como el principio, en el viaje lento del mundo.

[16] Ivi, p. 227.
[17] Ivi, p. 236.
[18] Ivi, p. 236.

Por tanto, esta obra representa tanto la negación de la libertad como su uso, si bien es cierto que esa libertad parece que viene dada de “lo alto” y que ese “alto”, recuperando esa libertad, reintegra todo a su sitio.

En ese orden, en ese “sitio” es evidente que tampoco hay libertad, de hecho, ninguno de los cinco caminantes tiene libertad alguna: Mínimo está sujeto a las correas de la carreta y al látigo de Fórtido, Orátulo a Dios y Cárnido y Revóluto a la carreta en su conjunto: el uno por las pasiones humanas y el otro por las ideas, sujeto a la carreta que simboliza el conjunto de una sociedad que, alienada por los dos poderes es incapaz de seguir adelante y cuando lo hace, al igual que todos, lo hace hacia la incertidumbre, hacia un “no sé dónde que no sé dónde nos va a llevar”.

1.3. Conclusión

¿Encuentran la libertad Clara, protagonista de *La señora en su balcón*, y nuestros cinco personajes de la *Fábula de los cinco caminantes*? La respuesta es evidente, Clara mediante la acción libertadora, llega a Nínive tras despojarse tanto de las figuras masculinas como de ella misma que la aprisionan en “un círculo cerrado”. En cuanto a los cinco caminantes, su encuentro con la libertad no es más que una ensoñación, pues, a juzgar por el texto, la libertad pertenece a Dios y cuando es otorgada a los hombres no se cambia el estado de las cosas. Por ello, es necesario despojar tanto a Dios como a los intermediarios de esa “potestad”, dársela a los hombres y que cada uno siga su “viaje”.

Capítulo XVIII

La representación del mito de la salvación en *Pájaros de la tarde, Canciones litúrgicas* de Joaquín Antonio Peñalosa

Irma Guadalupe Villasana Mercado, Universidad de Colima

1.1. Introducción

El presente tiene como propósito determinar cómo se representa el mito de la salvación de la tradición cristiana en *Pájaros de la tarde, Canciones litúrgicas,* publicado en 1952, de Joaquín Antonio Peñalosa, poeta religioso potosino. En este poemario el escritor revitaliza los géneros discursivos litúrgicos con temas vinculados con su espacio social, con lo que se anticipa a las reformas propuestas en el Concilio Vaticano II y a los postulados centrales de la Teología de la liberación. Para lograr lo anterior, se hace un análisis mitocrítico: se reconstruye el mito subyacente y, por tanto, el imaginario social, comprendido como «la expresión, literaria o no, de la percepción de la realidad cultural» [1], en que se inserta el relato.

1.2. El sendero de la mitocrítica

Por mitocrítica se entiende un método de interpretación antropológico de la cultura, propuesto por Gilbert Duran. Su objetivo es identi-

[1] Lilia Leticia García Peña, *Etnoliteratura, Principios teóricos para el análisis antropológico del imaginario simbólico–mítico*, Universidad de Colima, México 2007, p. 24.

ficar qué mitos y matrices imaginarias animan determinadas épocas culturales de la humanidad, a partir una obra o un autor; cómo migra un mito dentro de un texto determinado; la tensión que se instaura entre el relato primigenio del mito y la versión reconstruida.

El mito (del griego *mỹthos*, narración) se sostiene como un relato fundacional, ya que marca origen, identidad y destino dentro de una cultura y se instaura en un tiempo fuera del tiempo gracias a su reiteración a través del rito. Ante la conciencia de ser para la muerte, el hombre crea este tipo de narraciones para dotar de sentido a su existencia. Para explicar el mito como un fenómeno emergente, Durand propone la metáfora hidráulica: el mito fluye en diversas corrientes, topografías, se resguarda en aguas de otros ríos y pervive en el vértigo del espacio–tiempo [2].

Por ello, el propósito de la mitocrítica: «es estudiar […] las variaciones que se han introducido en las "realizaciones" diversas de ese mito de acuerdo a las épocas, pero también de acuerdo a aquel que "dice" el mito y según la manera en que lo dice». [3] Lo anterior implica que bajo la recreación de un mito subyace una ideología. Tal autor u época reescribe relatos míticos y utiliza los mismos como herramientas de control social.

Si como postula García Peña la obra literaria se percibe como una entidad multidimensional, para identificar los símbolos y los mitos dentro de la misma el análisis mitocrítico ha de transitar por las dimensiones que conforman el texto: 1) la textual (compuesta por el espacio, el tiempo, los personajes y el narrador del universo poético), 2) la discursiva, es decir, la obra en su totalidad entendida como un producto lingüístico social, 3) la social, comprendida como el imaginario social subyacente y 4) la antropológica, compuesta por los mitos reconstruidos de la tradición humana.

Según Durand, la mitocrítica, en suma, evidencia cómo un texto aprehende un mito y las transformaciones significativas al mismo. Muestra si hay continuidad o ruptura entre esta representación y el mi-

---

[2] GILBERT DURAND, *Mitos y Sociedades, Introducción a la Mitodología*, Editorial Biblos, Buenos Aires 2003.

[3] FRÉDERIC MONNEYRON y JOËL THOMAS, *Mitos y literatura*, Nueva Visión Buenos Aires, 2002, p. 62.

to dominante y extrapola las preocupaciones socio o histórico−culturales que están detrás.

1.3. Análisis de la dimensión textual en *Pájaros de la tarde, Canciones litúrgicas*

En este apartado se analiza la dimensión textual de algunos poemas del libro de Peñalosa, se pretende determinar cómo se ha reescrito el mito de la salvación en el universo proyectado compuesto por un espacio y un tiempo en que habitan unos personajes.

Se denomina mito de la salvación al relato que augura la liberación de un estado indeseable. En la tradición cristiana la salvación es la emancipación de la esclavitud del pecado —estado en que el hombre se encuentra a causa de la caída de Adán—, con el fin de alcanzar la vida eterna con Dios. Según la soteriología, la función del Salvador es establecer el reino de la verdad, aportar fuerza a los feligreses para que se encaminen a ella y fungir como un intermediario entre el hombre y la divinidad airada, para que el humano se acerque cada día más a la salvación. Cabe aclarar que la Iglesia no acepta este relato como mito sino como historia la salvación.

¿Cómo se recrea este mito en *Pájaros de la tarde*? El título alude a un símbolo ascensional y a una temporalidad específica. Dentro de la tradición católica, el pájaro representa la figura del alma escapándose del cuerpo para ascender a la patria celestial [4]. Según Durand, las alas simbolizan la facultad cognoscitiva, son un medio simbólico de purificación racional. El modificador indirecto evoca el instante en que Cristo muere en la cruz, la fugacidad de la vida y la fragilidad del cuerpo humano. El atardecer representa una antesala al instante final.

La segunda parte del encabezado sugiere los repertorios musicales propios de las celebraciones litúrgicas. Más allá del placer estético, el cántico ayuda a entrar en comunión con el misterio que se celebra; se convierte en las alas que trasportan al creyente al tiempo mítico en que la divinidad se ofreció por los hombres. Asimismo, tiene una función mnemotécnica: su repetición constante permite que el feligrés aprenda

[4] IGNACIO CABRAL PÉREZ, *Los símbolos cristianos*, Trillas, México 1995.

la verdad revelada en la música sacra. El nombre del poemario, por tanto, ubica al lector en el espacio y tiempo del rito católico.

1.3.1. El imaginario proyectado en "Introito"

En "Introito" los personajes representados tienen en común el ser anónimos, por su pequeñez o manifestación difusa, y habitar entre lo terrenal y lo divino. El encabezado alude al canto de entrada que permite elevar los pensamientos a la contemplación del misterio litúrgico. El poema se compone de paralelismos, hay una continua oposición de imágenes que da cuenta de los pájaros de la tarde como recreadores del mito de la expulsión del paraíso, pero, a la vez, partícipes del mito del retorno al tiempo sin tiempo.

Por ejemplo, en la siguiente estrofa: «los ángeles de la tarde deshojan la rosa de la tarde; los pájaros son pétalos / disueltos que buscan el apego de las ramas» [5], se contrapone la imagen de los ángeles deshojando la rosa de la tarde, símbolo de martirio, pureza, ocaso, fugacidad, con la de las aves como pétalos arrojados que añoran el abrigo del tallo al que pertenecen. En otro pasaje se privilegia a los alados anónimos pobres frente a los ricos: «Pájaros sencillos sin nombre ni apellido, sin historia ni geografía, […] no los pájaros de geometrías exóticas y plumajes fastuosos de embajada». [6] Se sugiere la apertura del rito eucarístico no sólo para quienes detentan el poder, sino para cualquier individuo.

1.3.1. El imaginario proyectado en "Misa de Réquiem por mis muertos"

En "Misa de Réquiem por mis muertos", el mundo de los vivos, de los muertos y de lo divino coexisten. El posesivo que aparece en el título sugiere que hay una relación estrecha entre las ausencias que se recuerdan y el sujeto discursivo. La voz poética pide el descanso para

---

[5] JOAQUÍN ANTONIO PEÑALOSA, *Hermana poesía*, Ponciano Arriaga / Verdehalago, San Luis Potosí 1997, p. 3.

[6] Ivi, p. 4.

la carne desmembrada e ignorada por Dios e incita al oyente a llevar su súplica hasta la tierra prometida, Jerusalén.

Asimismo, el sujeto poético implora a la divinidad que libere a las sombras de los guerreros provenientes de Troya, Roma, España e Hispanoamérica, de los conquistadores de América, de los bravos aztecas y de los frailes franciscanos; a los cuatro pilares de la literatura occidental: Homero, Virgilio, Dante y Cervantes. Finalmente, ora por los muertos olvidados o desconocidos. Hay un sentido de empatía con los difuntos y un tono de reclamo hacia quien los ha ignorado. El poema traslapa diversos tiempos y espacios, trata de sintetizar etapas fundacionales de la historia de Occidente para hacerlas presentes.

1.3.3. El imaginario proyectado en "Oración por los poetas"

En "Oración por los poetas", el poeta es el puente que une lo profano con lo divino. El texto se divide en cuatro apartados, en cada uno la voz poética colectiva pide a la divinidad que purifique uno de los sentidos del poeta para que éste se convierta en su vocero: «Porque en la tierra no hay otro telescopio que vea más alto que los ojos del poeta. Y si se apagan, Señor, ¿quién nos dirá de tus ojos?». [7]

En el primer apartado, se pide a la divinidad que dé ojos de niño al poeta, para que «todo le parezca nuevo y limpio, como recién salido» [8] de la creación. El proceso de creación comienza con el extrañamiento de los objetos; la poesía extrae de su contexto cotidiano a las cosas para recrearlas. Peñalosa saca a las bestezuelas de Dios del establo terrenal para colocarlas en el pesebre divino; gracias a esto, el hombre se percata de su existencia. En el segundo, la voz colectiva del poema pide a Dios que bajo la pluma del escritor se reúnan las extremidades «del hombre que esculpe y de la mujer que borda» [9], es decir, las manos del pueblo que labra la tierra, del hombre humilde.

En el tercero, el sujeto lírico pide al Señor que purifique los labios del poeta para que éstos vaticinen la voluntad del creador. Esta ablución implica un sacrificio. El yo poético ruega al Señor que limpie al

[7] Ivi, p. 57.
[8] *Ibid.*
[9] Ivi, p. 58.

poeta sometiéndolo a un sacrificio análogo a la tortura del profeta Isaías: «Como purificaste los labios de Isaías con un carbón encendido, purifica los labios del poeta». [10] Aquí el carbón posee una simbología antagónica, representa al mismo tiempo, caída y ascenso. En el caso del poema, el fuego simboliza purificación y regeneración a través de la destrucción: quema y consume al poeta para renovarlo, para que éste se una a lo divino. En el mito de Prometeo el conocimiento se representa con la figura de una antorcha, aquí el fuego simboliza la luz y la verdad. Este elemento limpia al poeta encaminándolo al logos. Una vez purificado, el vate personifica al vocero de lo divino.

En la última parte, el oficio poético se compara con el suplicio de Cristo durante el Vía crucis. La cruz simbólica del poeta es la poesía. Ésta «desgarra la piel y las entrañas» [11] del escritor. El alfarero de la palabra se convierte en un mártir que sacrifica su vida por el amor a la poesía, percibida como el cáliz que hermana lo profano con lo sagrado.

En síntesis, *Pájaros de la tarde* es un relectura de la historia de la salvación en que se reivindican a las llamadas por Peñalosa las bestezuelas de la creación, se plasma el nacimiento de México como un sincretismo entre lo hispano y lo precolombino y se exalta la figura del poeta como mediador entre lo divino y lo terrenal. Al revitalizar los géneros discursivos propios de la liturgia, Peñalosa pretende evangelizar a través de la poesía en una realidad en que las celebraciones litúrgicas resultan ajenas al contexto de los feligreses; además, hacer consciente al pueblo para que asuma un papel activo en el logro de la salvación, entendida ésta no sólo como la vida celestial después de la muerte sino como la construcción de una realidad social justa terrenal.

1.4. Análisis de las dimensiones discursiva y social

La dimensión textual se reconstruye a través de lo que dice el texto; las dimensiones discursivas y sociales, por medio del por qué o para qué la obra o el autor proponen una determinada visión de mundo.

---

[10] Ivi, p. 59.
[11] Ivi, p. 60.

¿Cuál es la intención de Peñalosa al reconstruir el mito de la salvación? Joaquín Antonio Peñalosa (1921–1999), sacerdote, poeta, investigador, ensayista y periodista, miembro de la Academia Mexicana de la Lengua, uno de los pocos eruditos potosinos del siglo XX formados en la tradición humanística clásica, en su obra sincretiza las formas poéticas clásicas con las vanguardistas. En cada uno de sus poemarios, se entrevé al poeta sacerdote inmerso en su tiempo. Por ello, Gabriel Zaid llama a Peñalosa católico en la vanguardia. [12]

Según Zaid, no existe un compendio sobre historia de la literatura católica, porque este concepto no nace hasta que después de los embates que sufre la Iglesia católica tras la revolución comercial de la Edad Media, la ruptura entre la Iglesia oriental y la occidental, los avances científicos del Renacimiento y la Ilustración, la Reforma y la Revolución Francesa, los católicos se asumen como una cultura más en el mundo moderno, dejan de ser la Cultura. Por ello, la jerarquía católica construye una tradición que la valide como cultura ante las otras.

Esta necesidad de asumirse como una cultura al lado de otras lleva a la jerarquía eclesiástica a centrarse en iniciativas sociales. El papa León XIII sienta las bases de la doctrina social de la Iglesia: estimula al pueblo a propagar la fe en el mundo moderno, como se refleja en la encíclica *Rerum novarum* en 1891; difunde la consigna del nuevo catolicismo militante: *nova et vetera*; promueve una conciencia literaria de emancipación católica, social, moderna y universal. Además, vira a América, convoca al primer Concilio Plenario Latinoamericano en 1899.

En México este proceso de modernización de la cultura católica germina durante los siglos XVI y XVIII, con la labor de la orden jesuita hasta antes de su expulsión en 1767 y con las obras de los religiosos mexicanos como sor Juana Inés de la Cruz, Carlos de Sigüenza y Góngora, Francisco Javier Clavijero, quienes logran una integración de lo nativo y lo universal, del pensamiento humanístico y científico. Asimismo, entre los propios obispos de la Colonia se presenta ya una conciencia de liberación cristiana a través de la defensa del indio llevada a cabo por personajes como Bartolomé de Las Casas y Vasco de Quiroga.

[12] GABRIEL ZAID, *Tres poetas católicos*, Océano, México 1997.

Tras un siglo caracterizado por enfrentamientos bélicos, a principios del XX, la idea de emancipar la cultura católica renace con el proyecto de nación de Manuel Altamirano, quien abre sus puertas al ala conservadora. En 1911 se funda en el país el Partido Católico con la aprobación de Francisco I. Madero; se crean los periódicos católicos «El tiempo» y «El País». Esto propicia la consolidación de un grupo de intelectuales católicos que se asume como un gueto que lucha porque su voz se escuche. Zaid llama a sus miembros católicos modernos o católicos en la vanguardia.

Sin embargo, esta aparente reivindicación tiene un trasfondo. Para Meyer, «el Estado, en su empresa de construcción nacional, trata de utilizar a la Iglesia católica, que conserva un poder social y político» [13] y, al mismo tiempo, desintegrarla. La Iglesia reacciona de tres maneras: entabla alianzas con los oligarcas conservadores, apuesta por la educación y la familia, desarrolla espacios de difusión católica social.

Jerarquía, clero y laicos forman una élite misionera dedicada a ensanchar las fronteras de la cristiandad, surge la Acción Católica —asociación de los laicos con el fin de evangelizar— y la Democracia Cristiana —ideología política que busca aplicar los principios del cristianismo a las políticas públicas—. Este movimiento deriva en la Guerra Cristera (1926–1929), conflicto armado entre el gobierno de Elías Calles y milicias de laicos, presbíteros y religiosos católicos que se resisten a la aplicación de legislación y políticas públicas orientadas a restringir la autonomía de la Iglesia católica, y en el nacimiento del sinarquismo (1937), un movimiento político inducido por los católicos organizados, la jerarquía eclesiástico–católica mexicana y los sectores conservadores del Bajío.

Del término del conflicto bélico al periodo presidencial de José López Portillo, se constituye en México lo que distintos analistas de las relaciones Estado–Iglesia han calificado como un *modus vivendi*. Las autoridades civiles optan por no aplicar las leyes; la jerarquía eclesiástica, que no los feligreses, por no disputar de manera pública sus derechos. Durante este lapso, las relaciones Iglesia–Estado en México oscilaron entre la cooperación y la tensión. Los movimientos políticos,

---

[13] JEAN MEYER, *Historia de los cristianos en América Latina, Siglos XIX y XX*, Vuelta, México 1989, p. 205.

sociales y bélicos católicos durante la primera mitad del siglo XX han hecho del catolicismo mexicano un caso atípico, un icono de la lucha por el poder entre Estado e Iglesia y una antesala de las reformas del Concilio Vaticano II (1962–1965) y de las demandas de la teología de la liberación.

En la época en que se publica *Pájaros de la tarde, Canciones litúrgicas*, hay un auge de intelectuales católicos que conservan la semilla de los movimientos sociales anteriores. Peñalosa se relaciona en la ciudad de México con los fundadores y colaboradores de la revista «Ábside», medio de difusión del humanismo católico: Ángel María Garibay, los hermanos Méndez Plancarte y Octaviano Valdés. En San Luis Potosí, participa en el grupo de Acción Católica, asesora a la Corporación de Estudiantes y funda la Unión de Padres de Familia y la Federación de Estudiantes Mexicanos. Además, construye con esfuerzos variados la capellanía de Cristo Rey.

La denuncia social presente en los poemas de Peñalosa nace de esa necesidad de emancipar el discurso de la cultura católica frente a otras culturas no–católicas o que han dejado de serlo, y de que la palabra bíblica cobre o vuelva a tener sentido para el hombre del siglo XX. Su intención es revivir el vigor de la democracia cristiana que todavía se percibe en el ambiente.

En *Pájaros de la tarde* se vislumbra lo anterior. Allí el autor pugna porque la realidad del feligrés sea compatible con la liturgia. Cuando escribe este texto, aún no se realiza el Concilio Vaticano II, todavía la celebración eucarística se oficia en latín y el creyente participa sólo de manera pasiva en la misma. Por ello, Peñalosa introduce elementos de su realidad y exalta la voz de los seres anónimos.

Tras el Concilio, la Iglesia católica, bajo el báculo del Papa Juan XXIII, comienza una renovación litúrgica, centrada en la apertura al diálogo con otras culturas y el papel del laico como heraldo de la palabra divina. La liturgia se celebra ya en lengua vernácula y se hace patente que se actualice el tiempo bíblico «con una adecuada inserción en contextos significativos y en conjuntos participativos.» [14]

Por otro lado, la obra de Peñalosa, al revitalizar las formas litúrgicas, aludir a la participación de los hombres anónimos, al representar

[14] DOMENICO SARTORE, *Nuevo diccionario de liturgia*, San Pablo, Madrid 1996, p. 289.

el origen de lo mexicano y al hacer evidente la falta de fraternidad entre los hombre, apunta, asimismo, hacia los postulados de la teología de la liberación. A pesar de que las reformas hechas en el Concilio no satisfacen plenamente las expectativas de los obispos latinoamericanos, quienes esperan se aborde los conflictos sociales propios del Tercer Mundo, sí propician un movimiento de reflexión en Latinoamérica, que desemboca en la denominada Teología de la liberación.

Ésta es una interpretación de la fe cristiana a través del sufrimiento, la lucha y la esperanza de los pobres, una crítica al sistema capitalista que la sustenta y a la actitud de la Iglesia frente a los pobres [15]. Pretende la construcción de un mundo más justo a partir de la acción de los propios feligreses y una práctica eclesial contextualizada; por ello, los teólogos de la liberación realizan campañas de concientización con el fin de generar creyentes críticos frente a su entorno y no sumisos.

La obra de Peñalosa se publica en un momento de aparente estabilidad entre las relaciones de la Iglesia y el Estado. Sin embargo, hay tensión, ya que el *modus vivendi* acordado no involucra a los feligreses. La injusticia y la desigualdad social se presentan, el pueblo sólo cumple un papel receptivo dentro de la Iglesia, no activo y mucho menos crítico.

1.5. Conclusión

La Iglesia se sirve del arte para darle sentido a la fe, para presentar imágenes que cautiven y lleven a comulgar con la vida y pasión de Cristo. Peñalosa evangeliza a través de su poesía, no obstante, su obra escapa al adoctrinamiento ciego, plantea una postura crítica: el imaginario simbólico de Pájaros de la tarde es una relectura de la liturgia desde la realidad latinoamericana de mediados del siglo XX. Por otro lado, llama al lector a repensar su realidad, a cuestionarse su lugar en el mundo y su papel dentro de la Iglesia. La relectura del mito de la salvación propuesta en los poemas de Peñalosa plantea la posibilidad de no sólo retornar al paraíso, sino de construirlo en el mundo terrenal.

---

[15] PHILLIP BERRYMAN, *Teología de la liberación*, Siglo XXI, México 1989.

Capítulo XIX

Disidencias y discordancias en la obra de Andrés Rivera

Marina Letourneur, Université d'Angers

En una entrevista, a la pregunta «¿Cómo surgió Andrés Rivera escritor?», éste respondió:

> Yo empecé a escribir antes de empezar a escribir, nací en un hogar obrero, en la década del treinta, la famosa década infame. La pieza en donde vivíamos mi padre, mi madre y yo era el lugar donde se reunían militantes sindicales en la clandestinidad. Traían (…) sus panfletos a medio escribir, sus declaraciones, los libros de actas de los sindicatos. Y yo, con mis pocos años de escuela, corregía las faltas de ortografía [...]. Después ya mi padre [...] me daba la idea de lo que quería decir para el periódico del sindicato y yo le redactaba la notícula. [1]

El padre de Rivera fue secretario general del gremio del vestido en Buenos Aires, lo que explica por qué la pieza donde vivía la familia solía servir de sala de reuniones clandestinas. En 1945, a los diecisiete años, Rivera se afilió al Partido Comunista Argentino [2]. Dejó sus estudios de química y empezó a trabajar como tejedor hasta 1957, año en que inició su carrera de periodista y de escritor. Sus primeros relatos están ambientados en las fábricas textiles y entre sus protagonistas se destacan los sindicalistas.

[1] Damián Lapunzina, "Reportaje a Andrés Rivera". Disponible en: http://www.radiomontaje.com.ar/andresrivera.htm.

[2] Del cual fue expulsado en 1964.

Después del proceso militar (1973–1982), su obra conoció cambios no solamente estéticos sino también temáticos al tratar de la historia de su familia o de la Historia argentina. El denominador común de dichas obras es la disidencia que caracteriza a sus protagonistas, ficticios a diferentes grados ya que unos son los dobles del autor mismo y de su padre (como Arturo y Moisés Reedson [3]) y otros son figuras de la Historia argentina como Juan José Castelli, Juan Manuel de Rosas, o el General Paz. Proponemos estudiar primero a estos disidentes cuya trayectoria es marcada a la vez por la derrota y el apego a sus principios.

En una segunda parte analizaremos cómo estas voces disidentes y discordantes se manifiestan en la escritura de Rivera. En efecto, la duda, propia de los vencidos para Rivera, resalta a través de la memoria a veces borrosa de protagonistas viejos, enfermos o delirantes, quienes se preguntan cómo no pudieron hacer escuchar su voz. La historia personal de cada uno se superpone a la Historia, y la subjetividad del relato expone en una fragmentación tanto discursiva como cronotópica diferentes versiones de la Historia, problematizando su escritura misma.

1.1. Disidencias y disidentes

Nuestro estudio se basa en tres novelas de índole histórico: *La revolución es un sueño eterno* (1987), *El farmer* (1996) y *Ese manco Paz* (2004); y en *Punto final* (2006) [4], novela en parte autobiográfica, suerte de síntesis y también continuación de obras anteriores como *Nada que perder*, *El verdugo en el umbral* y *Cría de asesinos*. Los personajes a los que aludiremos son o fueron disidentes en la medida en que «se enfrentan a la doctrina oficial o a la autoridad, sobre todo en materia política» [5] y sufren persecuciones.

---

[3]Lo suele llamar "Mauricio o Moisés Reedson" ya que cambió de nombre, lo que no fue sin causar problemas cuando falleció. V. ANDRES RIVERA, *Nada que perder*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires 1982.

[4]De aquí en adelante las abreviaremos respectivamente así : *LRSE, EF, EMP, PF*.

[5]Definición de la RAE.

Arturo Reedson, el doble ficticio del autor, recuerda en *PF* su pasado de obrero y sindicalista perseguido por la policía y encarcelado después de que hubiera aceptado hablar durante un acto porque se lo dictaban sus "genes" (sic):

> Recuerdo, en esta tarde de otoño cordobés, uno de esos alevosos universos de la impunidad.
> Se llamaba Sección Especial de Represión del Comunismo, y tenía sus calabozos y sus oficinas, y postes y mesas de tortura en los altos de una comisaría, por la calle Urquiza.
> Allí me enjaularon, un sábado de 1950, año del Libertador San Martín [6].

En la misma novela, recuerda el encarcelamiento de su padre junto con el famoso sindicalista José Peter la noche del 31 de diciembre de 1944. El narrador recrea un diálogo entre los dos hombres en el que evocan al Coronel (Perón), su ascención fulgurante y su poder sobre los sindicatos mientras que ellos le resisten para no «traicionar su clase».

Esa fidelidad a sus convicciones —que caracteriza tanto a Moisés Reedson [7] como a su hijo Arturo— se encuentra también en los personajes de la Historia argentina que protagonizan la serie de novelas antes mencionadas.

Juan José Castelli, el protagonista de *LRSE*, es conocido en la historiografía argentina como «el orador de la Revolución de Mayo», la cual se recuerda como un primer paso hacia la independencia de Argentina. Ahora bien, Rivera lo pone en escena en el momento de su proceso, mientras lo juzgan por «los horrores de la revolución» después de su derrota en Huaqui. Al mismo tiempo lucha contra un cáncer de la lengua. El que suele ser considerado como un prócer aparece en la novela como un derrotado moribundo, confinado en un cuarto– celda donde escribe sus memorias.

Ahí, los escasos contactos que tiene con el exterior le recuerdan el fracaso de la revolución tal como él la concebía. El orador de la revolución, enmudecido por la enfermedad y también por su fracaso y

[6] RIVERA ANDRÉS, *Punto final*, Buenos Aires, Seix Barral, Biblioteca breve, 2006, p. 49.
[7] ID., "Un hombre de principios", en *Nada que perder*, cit., p. 27

su juicio ya no tiene a quien incentivar [8]. Pero Rivera hace de Castelli el arquetipo del revolucionario que nunca renuncia al ideal al que aspiró. Por lo tanto, la revolución se vuelve para él utopía o sueño eterno.

En la breve novela *EMP*, el General Paz protagoniza los capítulos titulados "*La República*", los cuales alternan con los capítulos titulados "*La estancia*" cuyo narrador es Juan Manuel de Rosas. Durante las guerras entre unitarios y federales, el unitario Paz fue uno de los enemigos más difíciles de combatir para Rosas [9]. El General recuerda su encarcelamiento (tres mil doscientos ochenta y cinco días de cárcel), su exilio forzado a Uruguay y también las batallas que ganó contra Rosas. Éste no está más en el poder y Paz es respetado por sus hazañas pasadas. A pesar de esta libertad recobrada, sigue siendo un disidente: compara a Urquiza —el nuevo gobernador que lo liberó— con Rosas y lamenta vivir en una ciudad que «mira[ba] para otro lado» cuando la Mazorca de Rosas torturaba o cuando estaba preso, en «un país con muchos esclavos y muy pocos desesperados» [10], según él.

Rosas aparece como un déspota y un represor despiadado en *EMP* y en una novela anterior de Rivera : *En esta dulce tierra* [11]. Sin embargo, cuando es narrador autodiegético en *EMP* o en *EF*, ya no figura como represor sino como disidente. En dichas novelas, su acto narrativo transcurre cuando vive exiliado desde hace veinte años en Inglaterra. El «hombre cuyo poder fue *más absoluto que el del autócrata ruso, y que el de cualquier gobernante en la tierra*» [12] se encuentra solo y olvidado en su pequeño rancho inglés después de haber sido uno de los mayores terratenientes de Argentina. Piensa en lo que fue para Argentina y en ningún momento se arrepiente de sus

---

[8]«Somos oradores sin fieles, ideólogos sin discípulos, predicadores en el desierto», Ivi, cuaderno 1, p. 54.

[9]« No hay, en este país de mierda, quien pueda vencer al manco », « el único que supo meterme miedo en el cuerpo », ID., *Ese manco Paz*, Buenos Aires, Alfaguara, Punto de lectura, 2004, cap. 4 y 10, pp. 40– 62.

[10]Ivi, p. 101.

[11]En esta novela publicada en 1984, Gregorio Cufré, protagonista completamente ficticio, es perseguido por la milicia de Rosas, la tristemente famosa Mazorca, y tiene que permanecer escondido en el sótano de una ex–amante rosista.

[12]RIVERA ANDRES, *El farmer*, Alfaguara, Punto de lectura, Buenos Aires 2002, p. 10.

actos. Quiere que en su epitafio se lea: «Aquí yace Juan Manuel de Rosas, un argentino que nunca dudó». [13] El narrador Rosas aparece más bien como un vencedor en las obras de Rivera [14], y para éste «los vencedores no dudan.» [15] En cambio, la duda caracteriza a Castelli sobre todo, a Paz, así como a Reedson. Sus numerosas preguntas sin respuestas contrastan con las aserciones de Rosas y refuerzan la imagen de personajes a contracorriente, inadaptados a su época.

Los disidentes que elegimos entre los personajes de Rivera están en el ocaso de su vida, fueron encarcelados o están confinados o exiliados. Excepto Moisés Reedson, todos son los narradores de su propia historia y de sus recuerdos. Veamos ahora cómo se manifiestan en los diferentes relatos estas voces disidentes y también discordantes.

1.2. Discordancias

La voz de estos disidentes es en gran parte subjetiva ya que se trata principalmente de narradores autodiegéticos. Castelli y Paz parecen redactar sus memorias, Reedson y Rosas son ancianos que recuerdan su pasado. Su acto narrativo se desarrolla a lo largo de unos meses para Castelli; y un día, fechado o no, para los otros. El relato de sus recuerdos se asemeja a un flujo de consciencia y las analepsis y prolepsis caracterizan la narración.

Distintos lugares y épocas se superponen y a veces se confunden: Reedson menciona la persecución del Ejército Blanco sufrida por la familia de su madre en Ucrania durante la Guerra Civil Rusa y en el párrafo siguiente recuerda la persecución que sufrió él con otros camaradas durante una fiesta del P.C en Buenos Aires en 1950. Luego compara el montón de ropa y zapatos de los detenidos en la comisaría con Auschwitz [16].

---

[13]V. ANDRES RIVERA, epígrafe de *El farmer*, p. 7.

[14]V. MARINA LETOURNEUR, “Splendeur et misère de Juan Manuel de Rosas, ‘el farmer’ d’Andrés Rivera”, «Recherches. Culture et Histoire dans l’Espace Roman», n. 6, Estrasburgo, primavera de 2011, pp. 55– 68.

[15]V. ANDRES RIVERA, *Los vencedores no dudan*, GEL, Colección Escritura de Hoy, Buenos Aires 1989.

[16]ID., *PF,* cit., p. 49.

Hay discordancias entre el tiempo del relato y el tiempo de la historia y la anacronía marca los relatos. Reedson repite varias veces que está en casa una tarde de otoño, dialogando con su madre que murió no sabe cuándo (como el Meursault de Camus) y poco después dice: «Leo, periodista jubilado, en *la Nación*, página 17 del 25 de septiembre de 2005: *Zurdos de mierda, hay que matarlos de chiquitos*». [17] En *EF*, Rosas recuerda a un amigo quien le dijo que él y su hija habían inspirado a Shakespeare cuando escribió *El rey Lear*.

Rivera refleja el flujo de consciencia de los personajes así como sus desvaríos: las elipsis y, al inverso, las reiteraciones, son frecuentes. No es extraño en la medida en que son ancianos y, dice Rosas: «Los viejos piensan a saltos. Y repiten lo que ya dijeron, y olvidan lo que dijeron». [18] En cuanto a Castelli, para calmar el dolor de su boca enferma recurre a "la leche de ángeles », una mezcla de alcohol con opio, la cual altera, por supuesto, su entendimiento.

El recuerdo de un pasado a veces glorioso para los personajes no impide que predomine el presente de su aislamiento y padecimiento, como lo subraya Claudia Gilman:

> Las formas textuales del padecimiento se revelan en las repeticiones, interrupciones, en los esfuerzos que entraña la posibilidad de narrar.
> (…) Ese padecimiento deja sus marcas en una técnica narrativa que hace el presente interminable y que borra las posibilidades de una cronología fluída que se encamine hacia su desenlace. Se asiste a la eficacia controladora de un presente que parece durar perpetuamente. [19]

En la narración en primera persona intervienen otras voces, generalmente a través de los recuerdos de una conversación con alguién de su entorno, con ex–compañeros de lucha o con enemigos ideológicos. El recuerdo de la conversación aparece o bien bajo la forma del discurso indirecto libre, o de un diálogo sin la puntuación adecuada. En el caso de los enemigos, su voz, discordante, se

---

[17]Ivi, p. 32

[18]ID., *EF*, cit., p. 100.

[19]CLAUDIA GILMAN, "Historia y poética del padecimiento en las novelas de Andrés Rivera", en SPILLER ROLAND (ed.), *La novela argentina de los años '80*, Vervuet Verlag, Frankfurt am Main 1991, pp. 60–61.

manifiesta a través de citas —Rosas cita a Sarmiento y luego refuta sus propósitos—, o por un cambio de capítulo y de narrador. Así, Rosas y Paz parecen responderse a distancia (espacio–temporal) en *EMP* y Daiana, *femme fatale* instigadora del asesinato de Reedson, es la segunda voz narrativa de *PF*.

Aunque predomine el narrador autodiegético, un narrador heterodiegético aparece en las cuatro novelas. La narración heterodiegética se integra esporádicamente en la narración autodiegética, generalmente por desdoblamiento del narrador autodiegético porque la focalización permanece interna y el punto de vista del protagonista histórico sigue prevaliendo.

En plena introspección, apartados del poder o de la vida política, o jubilados como Reedson, los protagonistas cuestionan sus decisiones o buscan explicaciones a su situación presente. Se auto– apostrofan: «¿Dónde está usted parado, general ?» [20], «¿Estás seguro, Juan Manuel, en esta tarde que se va, que nadie te busca ?» [21], «Las noches son cada vez más cortas, Arturo Reedson: recordá lo que estás obligado a recordar.» [22] se preguntan o dicen respectivamente Paz, Rosas y Reedson.

La sensación de cacofonía provocada a veces por los cambios repentinos de narradores, la anacronía, las elipsis, omisiones (de fechas o de datos) y reiteraciones que caracterizan el relato de sus recuerdos dificultan, para el lector, la comprensión de la H/historia. Los personajes históricos como Castelli, Rosas y Paz, o comprometidos políticamente como Reedson, todos derrotados, proponen otra historia a partir de su memoria ya que, según Rivera, «la Historia la escriben los vencedores.» [23] Los recuerdos de episodios del pasado aparecen de manera muy fugaz, tal como lo describe W. Benjamín: «El pasado sólo cabe retenerlo como imagen que relampaguea de una vez para siempre en el instante de su

[20] ID., *EMP*, cit., p. 47.

[21] ID., *El farmer*, cit., p. 95.

[22] ID., *PF*, cit., p. 33.

[23] «La historia la escriben los vencedores y la historia de los vencedores canoniza. La otra historia es tarea de la buena literatura», en SPERANZA GRACIELA, "Entrevista", *Página /12, Primer Plano*, 20 de diciembre de 1992.

cognoscibilidad». [24]

Algunos episodios históricos son repetidos, otros eludidos. Las fechas son escasas: «La verdad no vive en el calendario» dice Rosas [25], en eco a lo que podemos leer en *En esta dulce tierra,* cuando el narrador habla de «la fatal necesidad del hombre de fechar el tiempo; la insensatez de oponer una efusiva cronología al tiempo [...].» [26]

La memoria de los protagonistas recuerda acontecimientos menores o anecdóticos para la Historia y no se demora en episodios recuperados por la Historia oficial. Por otro lado, no hay ninguna jerarquía entre los recuerdos relativos a la vida personal, íntima y los que remiten a un pasado político.

Los protagonistas cuentan una historia paralela. Tratan de fijarla escribiéndola o conservando todos sus archivos porque «nada borra la palabra escrita» [27], dice Rosas. Exiliado y olvidado, éste afirma, sin embargo: «(…) Yo soy como una novela de ese Shakespeare (…). / Yo quedo».

En cambio, la cuestión de la conservación y/o transmisión de la memoria es más problemática en el caso de Castelli, Paz y Reedson. Castelli lega sus cuadernos a su hijo quién los entrega a una ex–amante precisándole que algunas páginas son indescifrables y diciéndole que haga de y con ellos lo que se le antoje. Paz no destina lo que escribe a nadie porque ya no tiene fe en sus compatriotas [28].

En *PF* —título que remite explícitamente a la “Ley de Punto Final” [29]— Reedson lucha por la memoria junto a su difunta madre

---

[24]«L’image vraie du passé passe *en un éclair*. On ne peut retenir le passé que dans une image qui surgit et s’évanouit pour toujours à l’instant même où elle s’offre à la connaissance», v. BENJAMIN WALTER, “Sur le concept d’histoire”, en *Œuvres III*, Paris, Gallimard, collection Folio, édition de 2000, p. 430. Hemos traducido.

[25]ANDRES RIVERA, *EF,* cit., p. 13.

[26]ID., *En esta dulce tierra*, Alfaguara, Buenos Aires 1995, pp. 16– 17.

[27]ID., *EMP*, cit., p. 17.

[28]Pregunta, como una letanía, «¿dónde está la patria ?» y nota que: «En los pueblos es ya como extranjera la causa de la Patria». No sabe para quién ganó esas batallas. Para qué. V. ANDRES RIVERA, *EMP,* cit, pp. 11 y 63.

[29]La “Ley 23.492 de Punto Final” es una ley que estableció la caducidad de la acción penal o prescripción contra los imputados como autores penalmente responsables de haber cometido durante la útlima dictadura militar argentina (1976–1983) el delito complejo de desaparición forzada de personas , el cual involucró detenciones ilegales, torturas y homicidios agravados o asesinatos. Fue promulgada el 24 de diciembre de 1986 por el presidente Raúl Alfonsín. El Congreso la declaró nula en 2003.

[30]. Su pasado, marcado por las luchas, traiciones y derrotas, predomina y posterga el presente de los vencedores. Pero, en este presente desencantado, y en un país «que no cesa de mirar para otro lado», Reedson "el memorioso" se opone a un personaje amnésico: Lucas [31], quien terminará asesinándolo. Hijo de un policía represor durante la última dictadura y enterrado más tarde con todos los honores, Lucas es el arquetipo de una juventud corrupta. Es uno de esos «Jóvenes fascistas que no saben que lo son, [...] que ronronean su impunidad y su disponibilidad para el crimen» [32] dice Reedson. Último relato en parte autobiográfico, *PF* refleja la pérdida de las ilusiones de un escritor comprometido [33], pero derrotado, como muchos de sus personajes.

Diremos, a modo de conclusión, que a partir de la intra–historia de figuras de la Historia argentina o de su alter–ego ficticio, Andrés Rivera no deja de reescribir la Historia, apartándose de toda cronología. Da voz a los vencidos a través de una escritura a la vez elíptica, repetitiva y polifónica, reflejando así la dificultad para los disidentes vencidos de hacer escuchar su voz discordante entre las voces dominantes.

---

[30]Ella suele encarnar la memoria de la familia en los diferentes relatos de índole autobiográfico de Rivera.

[31]Id., *PF,* cit., pp. 108–109.

[32]*Ibid.*

[33]«La comprensión de que mi militancia era un evangelismo barato e inofensivo, todavía no había alcanzado los territorios del hastío.», Ivi, p. 51.

Capítulo XX

Tlatelolco, 1521–1968: voces decisivas para la historia de México

Víctor Manuel Sanchis Amat, Universidad de Alicante

1.1. Presentación: textos para libertad en la historia de México

«No fue un triunfo ni una derrota, fue el doloroso nacimiento del pueblo mestizo que es el México de hoy», reza el monolito conmemorativo del final de la batalla de 1521 por la gran ciudad de Tenochtitlán. Al otro lado de la Plaza de las tres culturas, en Tlatelolco, están esculpidos los versos de Rosario Castellanos que recuerdan a los asesinados el 2 de octubre de 1968.

Las páginas que siguen pretenden dar cuenta del poder subversivo de la literatura ante dos acontecimientos decisivos de la historia de México, acaecidos en el espacio, ya simbólico, del barrio de Tlatelolco, a través de testimonios poéticos surgidos tras las tragedias de 1521 y 1968.

Frente a la versión oficial de los cronistas españoles, el testimonio lírico de los poetas mexicas anónimos de Tlatelolco. Frente a la oficialidad de las versiones del gobierno de Díaz Ordaz manipulando el significado de la matanza en el México olímpico, los versos de José Emilio Pacheco. Ambos textos dialogan y se reinterpretan, generando así un significado simbólico que surge de la asimilación de las voces de las dos tragedias: la voz de los vencidos.

1.2. 1521: las voces de la conquista

El 13 de agosto de 1521, día de San Hipólito, la expedición encabezada por Hernán Cortés y sus aliados pusieron fin a tres años de intrigas y batallas por tierras mesoamericanas con la prisión de Cuauhtémoc, el último *tlatoani* azteca de la resistencia, y la toma de la gran ciudad de Tenochtitlán.

Tras el final de la batalla, ocurrida en el barrio de Tlatelolco, los vencedores contaron al mundo el hallazgo y la conquista de una de las principales culturas americanas a través de imágenes y palabras que han ido construyendo versiones y significados de una historia que mayoritariamente respondía a los intereses oficialistas de los principales cronistas de indias.

Así, a partir de las *Cartas de relación* enviadas por Hernán Cortés a Carlos V durante el proceso de conquista y colonización del territorio mexicano, fue conformándose una historiografía oficialista con textos y autores de sobra conocidos como Gonzalo Fernández de Oviedo, Francisco López de Gómara, Bernal Díaz del Castillo o Francisco Cervantes de Salazar [1].

En este sentido, como se aprecia también en algunas pinturas sobre la toma de Tenochtitlán [2], los cronistas focalizaron el fin de la guerra en la narración del episodio de la sangrienta batalla final en el espacio de Tlatelolco y la captura del líder mexica.

Las diferentes narraciones de los cronistas, construidas a partir del referente cortesiano, insisten, por un lado, en la crueldad de la batalla, con miles de muertos escampados por una ciudad destrozada, pestilente, sin comida, con agua salada y con las calles manchadas de sangre [3]:

---

[1] GONZALO FERNÁNDEZ DE OVIEDO, *Historia general y natural de las Indias, islas y tierra firme del mar océano* (1535); FRANCISCO LÓPEZ DE GÓMARA, *Historia de la conquista de México* (1552); BERNAL DÍAZ DEL CASTILLO, *Historia verdadera de la conquista de México* (1632); FRANCISCO CERVANTES DE SALAZAR, *Crónica de la Nueva España* (1557–1566).

[2] Por ejemplo la conocida pintura de EUSEBIO VALLPERAS, *Guatimocin, último emperador de Méjico y su esposa presentados prisioneros a Hernán Cortés,* Museo Municipal, Madrid 1866.

[3] Otro ejemplo lo encontramos en la crónica de Cervantes de Salazar: «Hubo por la una parte y por la otra tan bravo y recio combate y tan gran resistencia en los contrarios, que por muchas horas, duró más que otro alguno, con tanto derramamiento de sangre y tantas muertes,

> Y como en estos conciertos se pasaron más de cinco horas y los de la cibdad estaban todos encima de los muertos y otros en el agua y otros andaban nadando y otros ahogándose en aquel lago donde estaban las canoas, que era grande, era tanta la pena que tenían que no basta juicio a pensar cómo lo podían sufrir. Y no hacían sino salirse infinito número de hombres y mujeres y niños hacia nosotros, y por darse priesa al salir unos a otros se echaban al agua y se ahogaban entre aquella multitud de muertos, que, segúnd paresció, del agua salada que bebían y de la hambre y mal olor había dado tanta mortandad en ellos que murieron más de cincuentas mill ánimas, los cuerpos de las cuales porque nosotros no alcanzásemos su nescesidad ni los echaban al agua, porque los bergantines no topasen con ellos, ni los echaban fuera de su conversación, porque nosotros por la cibdad no los viésemos. Y así por aquellas calles en que estaban hallábamos los montones de los muertos, que no había persona que en otra cosa pudiese poner los pies. Y como la gente de la cibdad se salía a nosotros yo había proveído que por todas las calles estuviesen españoles para estorbar que nuestros amigos no matasen a aquellos tristes que se salían, que eran sin cuento, y también dije a todos los capitanes de nuestros amigos que en ninguna manera consintiesen matar a los que se salían. Y no se pudo estorbar, como eran tantos, que aquel día no mataron y sacrificaron más de quince mill ánimas. [4]

La narración del propio Cortés, tras la prisión de Cuauhtémoc, da buena cuenta de la perspectiva española ante los sucesos ocurridos. La sangre, el desastre, la crueldad y la tragedia de la batalla se justifican en los relatos gracias al fin conseguido: una victoria en nombre de Carlos V y por voluntad divina. Así cuenta Hernán Cortés el episodio final:

> Y saltaron de presto y prendiéronle a él y a aquel Guautimoucin y a aquel señor de Tacuba y a otros principales que con él estaban. Y luego el dicho capitán Garcí Holguín me trajo allí a la azotea donde estaba, que era junto al lago, al señor de la cibdad y a los otros prencipales presos, el cual, como le fice sentar no monstrándole riguridad ninguna, llegóse a mí y díjome en su lengua que ya él había fecho todo lo que de su parte era obligado para defenderse a sí y a los suyos fasta venir en aquel estado, que agora ficiese dél lo que yo quisiese. Y puso la mano en un puñal que yo tenía, deciéndome que le diese de puñaladas y lo matase. Y yo le animé y le dije que no tuviese temor nin-

---

especialmente de los mexicanos, que a porfía se metían por las espadas, que las calles y el agua, todo, nadaba en sangre», FRANCISCO CERVANTES DE SALAZAR, *Crónica de la Nueva España,* Libro V, Cap. CLXXXVIII, Atlas, Madrid 1972.

[4] HERNÁN CORTÉS, *Tercera carta de relación*, ed. de ÁNGEL DELGADO, Castalia, Madrid 1993.

guno. Y así, preso este señor, luego en ese punto cesó la guerra, a la cual plugo a Dios Nuestro Señor dar conclusión martes, día de Santo Hipólito, teque fueron trece de agosto de mill y quinientos y veinte y un años, de manera que desde el día que se puso cerco a la cibdad, que fue a treinta de mayo del dicho año, fasta que se ganó, pasaron setenta y cinco días, en los cuales Vuestra Majestad verá los trabajos, peligros y desventuras que estos sus vasallos padescieron, en los cuales mostraron tanto sus personas que las obras dan buen testimonio dello. Y en todos aquellos setenta y cinco días del cerco ninguno se pasó que no se tuviese combate con los de la cibdad, poco o mucho. Aquel día de la presión de Guautimucin y toma de la cibdad, después de haber recogido el despojo que se pudo haber nos fuemos al real, dando gracias a Nuestro Señor por tan señalada merced y tan deseada vitoria como nos había dado. [5]

En este sentido, el doloroso nacimiento del pueblo mestizo, esculpido en el monolito de la Plaza de las tres culturas, ha adolecido hasta el último siglo de testimonios que dieran cuenta de la narración de la conquista desde el punto de vista de quienes, lejos de dar gracias a dios por la merced de la victoria, lloraban la pérdida de una tradición milenaria. Los trabajos de Miguel León–Portilla [6] y las traducciones del padre Ángel María Garibay pusieron ante los ojos de los investigadores una serie de textos mexicas transcriptos al alfabeto latino, reunidos en el libro citado *Visión de los vencidos: crónicas indígenas de la conquista*, entre los cuales se encuentran algunos poemas que aluden como temática principal al resultado devastador de la batalla en la ciudad de Tenochtitlán.

El texto que nos interesa destacar, perteneciente al manuscrito de 1528 conocido como *Anónimo de Tlatelolco*, y ya citado en numerosas ocasiones, frente al oficialismo de las crónicas y la victoria cortesiana, insiste en la descripción del momento final de la batalla, pero en este caso desde una perspectiva en la que tras la crueldad de la guerra surgen las sensaciones de soledad y de irremediable pérdida:

Se ha perdido el pueblo mexica

El llanto se extiende, las lágrimas gotean allí en Tlatelolco.

---

[5] *Ibid*.

[6] MIGUEL LEÓN–PORTILLA, *Visión de los vencidos: crónicas indígenas de la conquista*, UNAM, México 1959.

Por agua se fueron ya los mexicanos;
semejan mujeres; la huida es general
¿Adónde vamos?, ¡oh amigos! Luego ¿fue verdad?
Ya abandonan la ciudad de México:
el humo se está levantando; la niebla se está extendiendo...

[...]
Y todo esto pasó con nosotros.
Nosotros lo vimos,
nosotros lo admiramos.
Con esta lamentosa y triste suerte
nos vimos angustiados.

En los caminos yacen dardos rotos,
los cabellos están esparcidos.
Destechadas están las casas,
enrojecidos tienen sus muros.

Gusanos pululan por calles y plazas,
y en las paredes están salpicados los sesos.
Rojas están las aguas, están como teñidas,
y cuando las bebimos,
es como si bebiéramos agua de salitre.

Golpeábamos, en tanto, los muros de adobe,
y era nuestra herencia una red de agujeros.
Con los escudos fue su resguardo, pero
ni con escudos puede ser sostenida su soledad. [7]

El poema, frente a la versión de los conquistadores, es un testimonio lírico extraordinario de la sensibilidad de la población autóctona ante la batalla contra los hombres de Cortés y sus aliados y de las sensaciones posteriores a una derrota que les privó de sus costumbres y libertades y los sometió a las leyes y costumbres españolas.

Me interesa destacar algunas claves de interpretación del texto que han convertido los versos anónimos de Tlatelolco en la voz de los vencidos, en un espejo en el que buscar explicaciones, como veremos, también de la historia del México contemporáneo.

---

[7] Manuscrito *Anónimo de Tlatelolco*, 1528; “Cantares Méxicanos”, *Visión de los vencidos*, ed. de MIGUEL LEÓN–PORTILLA, UNAM, México 2003, p. 10, vv. 1–18.

El poema, como decíamos, narra el terrible relato de lo que queda después de la batalla para el pueblo mexica. La descripción física de casas destechadas, la crueldad de los muertos, los sesos en las paredes, las armas destrozadas («dardos rotos») [8], el agua salada, se engarza, gracias al tono de letanía de la traducción, con frases breves, incisivas, versos cortos, repetitivos, sin encabalgamientos, con la descripción moral de una ciudad de muros alicaídos, construidos con adobe, frágiles como una herencia que tras la invasión europea estaba condenada al olvido: «y era nuestra herencia una red de agujeros». [9]

Además de esa herencia que se pierde, otra de las claves significativas del poema está vinculada con la descripción moral del final de la batalla, que más tarde retomaremos: la calma después de la tormenta, la soledad de la derrota y del vencido: «con los escudos fue su resguardo, / pero ni con escudos puede ser sostenida su soledad». [10]

1.3. 1968: las voces de la tragedia

Ángel González escribía en un poema que: «Nada es lo mismo, nada / permanece. /Menos / la Historia y la morcilla de mi tierra: / se hacen las dos con sangre, se repiten». [11] Trágicamente, el espacio simbólico de Tlatelolco, la Plaza de las tres culturas, volvió a cubrirse de sangre siglos después, en plena modernidad, el 2 de octubre de 1968, en otro de los episodios decisivos de la historia de México.

La agitación estudiantil de 1968, como sabemos, había llevado a ciertos lugares del mundo a un estado de convulsión social que en México acabaría por estallar ante la inminente celebración de los Juegos Olímpicos. La pobreza y las diferencias sociales del México de las olimpiadas habían propiciado las protestas estudiantiles, que permanecían encerrados en la UNAM desde hacía meses, y que el 2 de octubre culminaría con una manifestación por las calles del DF con dirección a la Plaza de Tlatelolco.

---

[8] Ivi, p. 10, v. 5.

[9] Ivi, p. 10, v. 16.

[10] Ivi, p. 10, vv. 17–18.

[11] ÁNGEL GONZÁLEZ, “Glosas a Heráclito”, *Palabra sobre palabra*, Seix Barral, Barcelona 2004, p. 326, vv. 8–12.

La historia es trágicamente conocida. El gobierno de Díaz Ordaz había preparado una encerrona militar, con francotiradores escondidos en las azoteas próximas a la plaza y soldados camuflados entre los manifestantes con pañuelos blancos. A la orden, en forma de bengalas que cayeron desde un helicóptero, los tiros empezaron a acribillar a los manifestantes, que huyeron despavoridos de una plaza cercada y cerrada por el ejército.

Desde el gobierno se divulgó la versión oficial de los incidentes que en resumidas cuentas señaló a los estudiantes como responsables del ataque a las fuerzas de orden público, en un intento de acallar al mundo una matanza terrible a pocos días de los Juegos Olímpicos. Los periódicos poco dijeron de la tragedia, como escribía Rosario Castellanos. Centenares de muertos y muchos más heridos fue el resultado final.

Oriana Fallaci, periodista italiana entre los manifestantes, contó las noticias al extranjero de lo que estaba ocurriendo. Desde la literatura se intentó recuperar la verdad de uno de los acontecimientos decisivos del México contemporáneo. El poema de Rosario Castellanos esculpido en la plaza en memoria de los muertos fue uno de los innumerables testimonios literarios surgidos tras la matanza. Los más conocidos, sin duda, fueron el relato testimonial que recogió Elena Poniatowska en *Las voces de Tlatelolco*, a partir de las voces de los implicados, y sobre las que José Emilio Pacheco, recurriendo al *Anónimo de Tlatelolco*, compuso un poema homónimo.

En el texto, publicado en el volumen *Tarde o temprano* [12], José Emilio Pacheco asimila el espacio simbólico de Tlatelolco, el de la derrota de la conquista, con la tragedia del 2 de octubre, a partir de la construcción de un poema extenso extraído de las voces de los protagonistas de ambas tragedias.

En la primera parte del poema, "Lectura de los *Cantres Mexicanos*", Pacheco plantea la lectura simbólica de la matanza del '68 a partir del episodio de la conquista de México en 1521 y la voz de los vencidos. Los once versos de esta primera parte, todos pertenecientes a los *Cantares Mexicanos*, forman una suerte de palimpsesto en el que

[12] Tomo el texto del volumen recopilatorio JOSÉ EMILIO PACHECO, *Tarde o temprano*, Fondo Cultural Económica, México, 2000.

el significado de los versos mexicas se asimila y se reinterpreta ante los acontecimientos de Tlatelolco, consignando el paralelismo evidente entre las dos tragedias:

> Cuando todos se hallaban reunidos
> Los hombres en armas de guerra cerraron
> las entradas, salidas y pasos.
> Se alzaron los gritos.
> Fue escuchando el estruendo de muerte.
> Manchó el aire el olor de la sangre.
> La vergüenza y el miedo cubrieron todo.
> Nuestra suerte fue amarga y lamentable.
> Se ensañó con nosotros la desgracia.
> Golpeamos los muros de adobe.
> Es toda nuestra herencia una red de agujeros. [13]

Las voces de los vencidos de 1521 dejan lugar a la segunda parte de un texto en el que surgen las dramáticas voces de los protagonistas de la tragedia de 1968, titulado igual que la obra de Poniatowska, "Las voces de Tlatelolco". El poema es otro relato terrible de las barbaridades del episodio militar en el que se narra líricamente el plan del Batallón Olimpia, los disparos a los estudiantes y se recoge la brutalidad de la matanza. Al igual que las descripciones cortesianas y el poema náhuatl, Pacheco insiste constantemente en las referencias a la imagen de la sangre, en los muertos, niños, jóvenes y ancianos. Se intercalan preguntas sobre los responsables: «¿quién, quién ordenó todo esto?» [14] y se escuchan las dramáticas voces de los supervivientes.

El poema se construye a través de esas voces dramáticas con el mismo tono de letanía de los versos traducidos por Ángel María Garibay y con las mismas estructuras formales creadas a partir de repeticiones, preguntas retóricas, versos cortos y frases incisivas, que imitan el estilo del poema náhuatl.

Además de la narración de la tragedia y la superposición de las voces de los implicados, otra de las claves interpretativas del poema de Pacheco vuelve a ser la sensación final de calma, de soledad, que sucede a la matanza, que como decíamos, trató de ser acallada por las

---

[13] Ivi, pp. 67–68, vv. 1–11.
[14] Ivi, p. 70, v. 28.

instancias oficiales: «lejos de Tlaltelolco, todo era de una tranquilidad horrible, insultante». [15]

La angustia, la rabia y la soledad de la impotencia se repiten en los testimonios de los vencidos: «ni con los escudos pudo ser sostenida su soledad», decía el anónimo poeta náhuatl. Elena Poniatowska relata un episodio con las mismas connotaciones, y del cual José Emilio Pacheco extrae los versos finales de su poema, en un artículo conmemorativo de la tragedia:

> El mismo 2 de octubre, cuando la doctora en antropología Margarita Nolasco logró salir de la plaza, abrió la ventanilla del taxi que la llevaba a su casa y gritó a los peatones en la acera, a la altura de la Casa de los Azulejos:
> —¡Están masacrando a los estudiantes en Tlatelolco! ¡El ejército está matando a los muchachos!
> El taxista la reprendió:
> —Suba usted la ventanilla, señora, porque si sigue haciendo esto, tendré que bajarla del coche.
> Él mismo cerró la ventanilla.
> La vida seguía como si nada. Margarita Nolasco perdió el control. "Todo era de una normalidad horrible, insultante, no era posible que todo siguiera en calma". Nadie se daba por enterado. El flujo interminable de los automóviles subiendo por la avenida Juárez seguía su cauce, río de acero inamovible. Nadie venía en su ayuda. La indiferencia era tan alta como la de los rascacielos. Además llovía. [16]

Y la misma voz es la de Rosario Castellanos, insistiendo en la tranquilidad horrible de los versos de Pacheco:

> ¿Quién? ¿Quiénes? Nadie. Al día siguiente, nadie.
> La plaza amaneció barrida; los periódicos
> dieron como noticia principal
> el estado del tiempo.
> Y en la televisión, en el radio, en el cine
> no hubo ningún cambio de programa,
> ningún anuncio intercalado ni un
> minuto de silencio en el banquete.

---

[15] Ivi, p. 73.

[16] Texto leído por la periodista, escritora y colaboradora de *La Jornada*, Elena Poniatowska durante la inauguración del Memorial del 68 en el Centro Cultural Universitario Tlatelolco, martes 23 de octubre de 2007.

(Pues prosiguió el banquete). [17]

Los testimonios de Tlatelolco, como vemos, nos muestran claramente el poder subversivo de una literatura que en innumerables ocasiones, y más al otro lado del Atlántico, se ha convertido en el espejo de una libertad condicionada por una realidad convulsa, espectacular, descomunal, muchas veces inexplicable. Frente a las verdades oficiales y oficialistas, la literatura trata de contrastar perspectivas, reflejando así la soledad del vencido, el mismo nudo de la soledad compartido por el escritor superado por la realidad que tiene que narrar, en palabras de García Márquez:

> Me atrevo a pensar que es esta realidad descomunal, y no sólo su expresión literaria, la que este año ha merecido la atención de la Academia Sueca de la Letras. Una realidad que no es la del papel, sino que vive con nosotros y determina cada instante de nuestras incontables muertes cotidianas, y que sustenta un manantial de creación insaciable, pleno de desdicha y de belleza, del cual éste colombiano errante y nostálgico no es más que una cifra más señalada por la suerte. Poetas y mendigos, músicos y profetas, guerreros y malandrines, todas las criaturas de aquella realidad desaforada hemos tenido que pedirle muy poco a la imaginación, porque el desafío mayor para nosotros ha sido la insuficiencia de los recursos convencionales para hacer creíble nuestra vida. Este es, amigos, el nudo de nuestra soledad. [18]

---

[17] ROSARIO CASTELLANOS, "Memorial de Tlatelolco", *Las voces de Tlatelolco,* ed. de ELENA PONIATOWSKA, Era, México, 1998, p. 163 ¿?, vv. 13–21

[18] GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ, *La soledad de América Latina. Discurso de aceptación del Premio Nobel*, Estocolmo 1982. Cito de la edición digital del CVC disponible en http://cvc.cervantes.es/actcult/garcia_marquez/audios/gm_nobel.htm

Capítulo XXI

(Des)dramatizar la utopía: el teatro del boom hispanoamericano

Elena Guichot Muñoz, Universidad de Sevilla

Si llevamos a cabo una visita descriptiva de la obra teatral de cada uno de estos escritores, no es difícil percibir ciertas concomitancias que resultan de la elección de estrategias metaliterarias similares. Carlos Fuentes tiene una obra teatral, considerada menor, que da pistas sobre la evolución ideológica y filosófica del autor a lo largo de dos épocas apartadas en el tiempo. *Todos los gatos son pardos*, también llamada en su traducción al francés *Les cérémonies de l'aube*, es una pieza publicada en la Editorial mexicana Siglo XXI en 1970, reescrita en castellano por Carlos Fuentes en 1990 con este último título (*Las ceremonias del alba*). En esta versión introduce nuevos personajes y situaciones con las que el autor trata de atemperar la respuesta apasionada que dirigió a través de este texto al gobierno, por los acontecimientos de 1968 en México, que culminaron como ya se sabe con la matanza de Tlatelolco. El escritor mexicano advierte que esta obra se escribió en un principio al calor de la política, y no tanto en servicio al teatro. Pero contrariamente a lo que pudo surgir de esa circunstancia, Carlos Fuentes aclara que no quiso «ceder ni al sentimiento de la fatalidad histórica ni a la facilidad simbólica, sino preguntarme acerca del papel de la palabra como acto frente al crimen como acto. ¿Cuál es, al cabo, más poderoso?» [1] La forma en que intenta resolver esta pregunta es por medio de la invención de la leyenda de la conquista de México

[1] CARLOS FUENTES, *Ceremonias del alba*, Siglo XXI Editores, México 1991, p. 7.

donde el protagonista es el coro ya que, aclara Fuentes, «en nuestro país, hablarse a sí mismo es hablar con los demás [...] sólo decimos la verdad en secreto.» [2] La última versión, aparentemente vaciada de contenido político, se redacta en 1989 en Berlín con los directores del Schillertheater con intención de exponerla en el Quincentenario. Sin embargo, ineludiblemente, el sesgo político aparece en la versión que publica Mondadori en España y Siglo XXI en México. La palabra es el instrumento que forma la *polis* y el trágico acontecimiento inició la «transformación en profundidad» que su país necesitaba articular:

> Le permitió darse cuenta de que la sociedad civil había rebasado al partido y al gobierno, y que era cuestión de tiempo, pero también de voluntad y de palabra, que la propia sociedad obligase al gobierno a responder a las iniciativas ciudadanas, surgidas desde abajo y desde la periferia y no, como ha sucedido tradicionalmente, impuestas desde arriba u desde el centro. [3]

En el prólogo de 1970 habla del poder de la palabra que posee América Latina, el poder del conquistado, el poder de la palabra como trasunto del poder político. Trasladado a la escena mítica de la conquista —que recordamos está marcada también por «otra» matanza de Tlateloco— este poder se ejemplifica a través de la relación entre sus protagonistas:

> Si Moctezuma es la tragedia avasallada por la historia de los vencedores y Cortés es la historia contaminada por la tragedia de los vencidos, la Malinche reúne por un instante ambas esferas, nos recuerda que no hay historia comprensible si no se toman en cuenta las excepciones personales de la tragedia, ni tragedia personalizable, si no toma en cuenta las exigencias de la historia. Edipo es la gran excepción trágica de la historia de Grecia: la armonía es destruida por el destino. Hamlet es la gran excepción trágica al diseño histórico del Renacimiento: la voluntad es paralizada por la duda. Stalin es la gran excepción trágica al diseño histórico del socialismo: la libertad revolucionaria es pervertida por el poder personal. [4]

La Malinche actúa como centro: es la figura que representa una conquista distinta a la de Cortés, su conquista «es una conquista trans-

---

[2] Ivi, p. 8.
[3] Ivi, p. 9.
[4] Ivi, p. 10.

cendental, social, de identidad.» [5] En *Ceremonias del alba*, precisamente Carlos Fuentes cambia el desenlace de su primera obra, *Todos los gatos son pardos*, con el fin de ceder el papel de clausura a esta mujer; en palabras de Lise Demeyer, el autor mexicano:

> Quiere creer en un amor real y recíproco entre Cortes y la Malinche, no sólo en el éxito sino también en la decadencia y para cerrar la tragedia, concluye con una fusión espiritual y carnal de las dos figuras ("soy tu misma carne, *Alba*, p. 121), con una muerte juntos ("nos matarán juntos otra vez", *Alba*, p. 121) y un amor reafirmado para la renovación del Nuevo Mundo ("tenemos que renacer juntos", *Alba*, p. 121). [6]

En la primera versión el final es fundamentalmente político, pues vincula el sacrificio de un joven en la era de Moctezuma con el sacrificio de un estudiante, en alusión clara a la matanza de 1968: dos épocas de conquista perpetradas por la violencia. Asimismo coloca sobre la escena un reparto pintoresco de metamorfosis quizás excesivamente explícitas:

> En la escena final hay una transformación de los personajes de la primera parte que han representado papeles del mundo mítico y pre–colombino, en personajes del México actual [...] Moctezuma se transforma en presidente de México, vestido de negro y llevando la banda presidencial; el mensajero entra vestido con ropas modernas, portando una pancarta del PRI; los augures se han vuelto policías; Cuitláhuac es un general del ejército mexicano; el padre Olmedo es el arzobispo de México; el cacique gordo de Cempoala es un diputado o pistolero mexicano, ecc. [...] Cortés vestido con uniforme de general del ejército de los Estados Unidos. [7]

La apertura de interpretaciones de la obra se cierra con un final muy evidente que el autor modifica en *Ceremonias del alba*. En la última versión, como ya advertimos, triunfa el amor, la unión entre Malinche y Cortés, que corta la circularidad que se planteaba en *Todos los gatos son pardos*. Digamos que si el primer final cumple con un

---

[5] Lise Demeyer, "La figura de la Malinche en la obra de Carlos Fuentes", en «Revista de Semiótica Literaria. Con–textos», vol. xxii, n. 44, enero–junio 2010, p. 57.

[6] *Ibid*.

[7] Carlos C. Amaya, "Los acontecimientos del 68 como repetición histórica en *Todos los gatos son pardos* de Carlos Fuentes", en «Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey», otoño, n. 19, p. 21.

propósito muy definido: culpar a los gobernantes de la violencia sinfín del territorio mexicano; en el segundo la intención del autor es dotar a la obra de un final risueño en el que sí podemos destacar que es auténtica protagonista la figura de la Malinche, símbolo de la alianza con los conquistadores, de la traición a la madre patria, pero también de la mediación a través de la palabra. Carlos Fuentes define su obra como «la historia de dos poderes: el poder de la voluntad y el poder del destino.» [8] En medio se sitúa el poder de la palabra, el poder de la contadora de cuentos que aparece en el prólogo de la pieza y afirma su presencia: «soy yo: Marina, Malintzin, Malinche: la lengua del Conquistador. Yo viví esta historia y puedo contarla». [9] Esta introducción ya nos aclara la función metaliteraria del drama, pues se alerta sobre la ficcionalidad de su rol. Ella se considera narradora, actriz que cuenta esta historia que más tarde interpretará en el nivel de personaje. Marina es un *mirante*, es decir, «el personaje de la obra marco, que tiene la convicción de ser espectador de algo que está ocurriendo ante sus ojos.»[10] Este proceder acerca la obra a los instrumentos del teatro épico de Brecht, que marca la distancia entre la obra y el público para evitar el sentimiento de identificación total. Esta función es aumentada por la parodia, seña de distinción de otra las obras teatrales de Fuentes como *Orquídeas a la luz de la luna* [11] o *El tuerto es rey* [12], que también estará presente en esta pieza a través del personaje de Moctezuma. Burlado por el mercader, el pastor, los consejeros, y por su propio espejo, el emperador se tilda a sí mismo de deforme, de «pura ceremonia.» [13] Cortés a su vez es parodiado en su papel de hombre de acción, al formularse tras sus diálogos como un ser dependiente de las máximas de Marina, un "Don Nadie": «CORTÉS. —Yo... yo no soy nada». [14] La interpretación más común de esta obra se erige en relación con la confrontación de poderes que nace de los personajes principales: Cortés y Moctezuma. Sin embargo, Gary Brower, vinculando

---

[8] Ivi, p 20.

[9] *Ibid*.

[10] ALFREDO HERMENEGILDO, JAVIER RUBIERA, RICARDO SERRANO, "Más allá de la ficción teatral: el metateatro", en «Revista sobre teatro áureo», n. 5, 2011, p. 11.

[11] CARLOS FUENTES, Orquídeas a la luz de la luna, Seix Barral, Barcelona 1982.

[12] ID., *El tuerto es rey*, Joaquín Mortiz, México 1970.

[13] ID., *Ceremonias del alba*, cit., p. 47.

[14] ID., *Obras Completas*, Aguilar, Madrid 1974, p. 1200.

esta pieza con los ensayos de Octavio Paz, titula al proceso interpretativo como "historicismo simbólico" [15]. La finalidad de este proceso escritural es la «de atribuir significados simbólicos a varios sucesos, monumentos o personajes del pasado para comentar elementos de psicología cultural, historia y política en el presente.» [16] Como ya hemos comentado, esta historia se escribe en respuesta al poder opresor de la presidencia de Gustavo Díaz Ordaz tras el movimiento de protesta estudiantil del 68, pero este contexto histórico se disuelve en un claro símbolo: subrepticiamente la vencedora es Marina, representante del poder conciliatorio e inconformista de la palabra, que da origen a la fantasía. Cortés sueña y desea desde su ser más íntimo cada vez que yace con Marina, pero finalmente la «armadura» (el hombre de acción) acaba encerrándose en su proyecto de conquista. Los dos emperadores tiranos pierden su individualidad en pos de un mismo fin. Cabe ilustrar esta afirmación con el siguiente fragmento del emperador azteca:

> Fatal Moctezuma, voluntarioso Cortés: los dos, simples agentes de la fatalidad; él como yo, yo como él… opuestos ambos, más que al otro, a su propio yo, al íntimo adversario que a mí me corroe y paraliza, y que a Cortés lo corroe y activa. [...] Cortés, Cortés, Cortés: mi mellizo ciego, como yo soy su frágil doble; Cortés, ni dios, ni hombre, sólo mi propio yo, el yo adversario de Moctezuma, la segunda voz de Moctezuma… [17]

La dualidad del ser humano es representada a través de estas dos versiones de la historia, que en principio parecen distanciarse en el tiempo. La historia se repite, la abulia de los emperadores, conquistadores o presidentes de México tiende a regenerarse, y el pueblo vuelve a rebelarse unívocamente. La voz de la Malinche se erige con más fuerza en la reescritura de 1990 para atenuar la simbología extraliteraria de la anterior, y sustraemos de esta la voz de Fuentes, que intenta superar la dicotomía política, social y humana que abogaba veinte años antes. El escritor, como la traductora y narradora, se convierte en

---

[15] GARY BROWER, "Fuentes de Fuentes: Paz y las raíces de *Todos los gatos son pardos*", en «Latin American Theatre Review», n. 5.1, 1971, p. 61.

[16] *Ibid*.

[17] CARLOS FUENTES, *Todos los gatos son pardos*, Ediciones de siglo XXI, Madrid 2010, p. 168. Cit. según GARY BROWER, art. cit., p. 62.

protagonista de este «historicismo simbólico» que Gary Brower representa a través del símbolo de la pirámide:

> La pirámide como dialéctica que unifica y supera a la antítesis es la síntesis de tierra, alma y estado, que es concreta, abstracta y metafórica a la vez. Es concreta en el sentido de que la pirámide realmente existía (en el período azteca) como lugar de sacrificio ritual y, por extensión temporal, también fue Tlatelolco (sitio anciano de la pirámide sacrificial) donde el ejército mexicano mató a tantos estudiantes en 1968. Y la pirámide es abstracta en términos de ser un concepto usado por Fuentes y Paz para interpretar la historia mexicana. Es metafórica también como imagen para ligar el pasado con el presente, así como lo humano con lo mítico, espiritual o religioso. [18]

Este aspecto alegórico que enriquece de significación tanto a los acontecimientos señalados, como a sus actantes, es un proceder que no será exclusivo de Carlos Fuentes, sino que también veremos en la obra teatral de Julio Cortázar. En este caso, el «historicismo simbólico» también es trasladado a la escena, pero la leyenda de México se sustituye por el mito greco–latino del Minotauro, que el autor invierte con la intención de conectar con el presente político. *Los Reyes* es un "poema dramático" escrito en 1947 sobre el que el autor escribe una nota para justificarse por «la envoltura anacrónica y el lujo verbal fuera de época» [19], advirtiendo de la superficial desconexión de este texto con el resto de su obra. Este drama ofrece una visión de un Minotauro víctima de la furia de Minos, que agraviado por la relación que mantuvo su esposa Pasifae con el toro, encierra al fruto de su deshonor en un laberinto. Teseo ejerce de hijo consentido que tratará de matar al aparente monstruo. La vuelta de tuerca que realiza Cortázar se divisa al comprobar que el Minotauro, en lugar de asesinar a los jóvenes que Minos dona en sacrificio, los incita a la danza, al canto, y al juego; los hace más libres de los que eran en su reino. El mismo autor previene en la nota de la intención simbólica de este teatro, que tilda de precedente absoluto del sentido con el que guiará el resto de su obra posterior:

[18] GARY BROWER, art. cit., pp. 63–64.

[19] JULIO CORTÁZAR, *Obras Completas,* vol. II, Galaxia Gutenberg, Barcelona 2004, p. 52. Esta nota la escribió en 1983, con motivo de la primera edición francesa de la pieza teatral.

> Había escrito en un terreno abstracto que más tarde trataría de comprender y expresar en el interior de la realidad que me rodeaba. Al igual que entonces, sigo creyendo en el Minotauro —es decir, el poeta, la criatura doble, capaz de aprehender una realidad diferente y más rica que la realidad habitual— no ha dejado de ser ese "monstruo" que los tiranos y sus secuaces de todos los tiempos temen y detestan y quieren aniquilar para que sus palabras no lleguen a los oídos del pueblo y hagan caer las murallas que los encierran en sus redes de leyes y de tradiciones petrificantes. [20]

Minos es símbolo de la opresión mientras que Teseo ejerce de sicario insensible. Ariana asimismo representa un cambio en la historia original pues el hilo del ovillo de lana que en principio rescataba a Teseo, es en realidad una muestra de amor hacia su hermano, el Minotauro. Al igual que en la obra anterior, se observa una concatenación con el presente histórico que el mismo autor explicita al vincular la figura de Teseo con la encarnación del fascismo [21], que en la época en la que escribe el cuento se vincula directamente con la figura omnipresente en Argentina de Perón. La relación entre esta escritura preciosista con cualquier interpretación metaficticia o política, se resuelve gracias al crítico González Bermejo:

> ¿Hasta qué punto compartió Cortázar ese lado del helenismo clásico rescatado por los románticos ingleses? No hay que olvidar que *Los reyes* fue escrito durante los años álgidos del peronismo. Cortázar había renunciado a sus cátedras de literatura en la Universidad de Cuyo, antes que "lo renunciaran" por negarse —como explicó años más tarde— a quitarse el saco. [22]

Cortázar en la entrevista con González Bermejo dijo al respecto lo siguiente:

> Con Perón se había creado la primera gran sacudida de masas en el país; había empezado una nueva historia argentina. Esto es hoy clarísimo, pero entonces no supimos verlo. Entonces, dentro de la Argentina, las fricciones, la sensación de violación que padecíamos cotidianamente frente a ese desborde popular, nuestra condición de jóvenes burgueses que leíamos en varios idiomas, nos impidió entender ese fenómeno. Nos molestaban mucho los altopar-

---

[20] Ivi, p. 53.

[21] *Ibid*.

[22] ERNESTO GONZÁLEZ BERMEJO, *Conversaciones con Cortázar*, Barcelona, Edhasa 1978, p. 119. Cit. según JAIME ALAZKARI, "De mitos y tiranías: relectura de *Los reyes*", en «Inti: Revista de literatura hispánica», n. 22, Otoño–Primavera 1988, p. 10.

lantes en las esquinas gritando "Perón, Perón, qué grande sos", porque se intercalaban con el último concierto de Alban Berg que estábamos escuchando. [23]

Esta pieza se escribe al mismo tiempo que *Casa Tomada*, cuya interpretación en clave alegórica contra el peronismo ha sido estudiada en múltiples ocasiones [24]. En este cuento magistral, además, aparece también el hilo de Ariana como *leitmotiv* que guía hacia una interpretación extraliteraria. Jaime Alazkari ve asimismo en *Los Reyes* una «condena la secuela de excesos derivados del abuso del poder» [25]. Anne Grethe Ostergard, sin embargo, cita a este crítico que sigue la interpretación cortazariana, precisamente para contradecirla: ella extiende la crítica estricta hacia «un estudio de la compleja organización del ser humano en una intrincada y nunca feliz geometría de poderes exteriores e interiores.» [26] Es evidente el juego de poderes que comienza en la propia reinterpretación del mito, acto de subversión hacia la historia establecida. Al igual que Carlos Fuentes, que dibuja a un Moctezuma inseguro, ingenuo y cobarde, Teseo es «el héroe standard, como le llama el autor, bruto y envanecido, mientras el Minotauro, el monstruo temido, es un ser lúdico y refinado.» [27] La parodia y el juego como instrumentos del artista forman parte de la estrategia discursiva dentro y fuera del poema dramático: el citarista llama al Minotauro "señor de los juegos" [28], y Cortázar utiliza la parodia para alterar la historia canónica y ofrecer varios niveles interpretativos. Esta multiplicidad de niveles se vincula con la doble condición humana, que surge de la confrontación d los personajes; si antes Cortés y Moctezuma se reflejan el uno en el otro, ahora el Minotauro le confiesa a Teseo:

---

[23] *Ibid.*

[24] En algunos textos se vincula la pareja de Ariana y Minotauro con el matrimonio incestuoso sugerido en *Casa tomada*. V. LIDA ARONNE AMESTOY, *Utopía, paraíso e historia. Inscripciones del mito en García Márquez, Rulfo y Cortázar*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia 1986, pp. 109–114.

[25] JAIME ALAZKARI, art. cit.

[26] ANE GRETHE OSTERGAARD, "Un palacio laberinto. Los reyes de Julio Cotázar", en OSWALDO PELLETIERI (ed.), *Teatro y teatristas. Estudios sobre teatro iberoamericano y argentino*, Editorial Galema, Buenos Aires 1992, p. 187.

[27] Ivi, pp. 187–188.

[28] JULIO CORTÁZAR, *op. cit.,* p. 72.

> Aquí era especie e individuo. Cesaba mi monstruosa discrepancia. Sólo vuelvo a la doble condición animal cuando me miras. A solas soy un ser armonioso trazado; si me decidiera a negarte mi muerte, libraríamos una eterna batalla, tú contra el monstruo, yo mirándote combatir con una imagen que no reconozco mía. [29]

La duplicación se da también en los espacios (laberinto–fuera del laberinto) y en los tiempos (hoy y mañana). Los deícticos «aquí» y «ahora» que son propios del género teatral, participan también en la duplicidad del ser humano. La primera acotación identifica este microcosmos que crea la historia de *Los reyes*: «A la vista del laberinto, de mañana». [30] *Los reyes* presiden esta obra, tal y como lo hicieran Moctezuma y Cortés, acompañados de los dioses. El plural no es azaroso: Minos y Minotauro se enfrentan en el poder; el poder que ejerce Minos al encerrar a su enemigo en el laberinto y el poder que ejerce el Minotauro, representante de todos los temores del señor. El Minotauro para Anne Grethe es «lo reprimido, las pulsiones, los odios y la angustia, que son relegados a lo subconsciente, desde donde ejercen su poder» [31]:

> MINOS: Minotauro, silencio en acecho, signo de mi poder sobre la concavidad del mar y sus ramos de azules islas. Testimonio vivo de mi fuerza, del filo abominable de la doble hacha. ¡Sí, preso y condenado para siempre! Pero mis sueños entran al laberinto, allí estoy solo y desceñido, a veces con el cetro que se va doblando en mi puño. Y tú adelantas, enorme y dulce, enorme y libre. ¡Oh sueños en que ya no soy el señor! [32]

El poder del destino es el que ejerce Minos a través de la brutalidad de Teseo, a él se enfrenta el poder de la palabra del Minotauro, y en medio de nuevo la figura de una mujer: Ariana. Esta última cede la pista final sobre la verdadera condición del "monstruo encerrado", pues aunque pretenda liberarlo acaba buscando su propia muerte. El hilo guía a Teseo a la guarida de Minotauro, pero este, al ver en sus ojos el final de su vida, le advierte de lo siguiente: «Sólo hay un me-

---

[29] Ivi, p. 68.
[30] JULIO CORTÁZAR, *op. cit.*, p. 55.
[31] ANE GRETHE OSTERGAARD, art. cit., p. 188.
[32] JULIO CORTÁZAR, *op. cit.*, p. 55.

dio para matar a los monstruos: aceptarlos» [33]. La no aceptación de este ser provoca que su figura sea encumbrada a la eternidad de la historia, al nivel del mito: «MINOTAURO. —La libertad final se adelanta en el filo que nace de tu puño» [34]. El filo de la espada con que mata a Minotauro es el mismo hilo de Ariana, que salva del olvido al monstruo. Es el mismo proceder que realiza Carlos Fuentes con la figura de la Malinche, elevándola a dueña del destino, última portadora del verdadero poder. Como afirma Gisle Selnes, Ariana no actúa por azar o pasividad sino que es consciente del acto de rebeldía, al igual que Cortázar al escribir este texto aparentemente anacrónico, o puramente poético. El laberinto, al igual que la pirámide en Carlos Fuentes, encierra una significación que se repetirá a lo largo de toda su posterior obra.

El utopismo cortazariano está sugerido en esta pieza teatral, por medio de la teoría del túnel. Ariana, la tejedora —versión de Aracne [35]— es la verdadera protagonista, pues es la primera que revela la inversión del mito, es provocadora del incesto, enamorada del monstruo y cómplice de su muerte. Su aliento destructivo tiene los mismos atributos que los de la Malinche y que los de la heroína de Ítaca, Penélope: teje y desteje, construye y destruye mientras la *Odisea* se escribe sola. Julio Cortázar define del siguiente modo el móvil de esta obra: «el sentimiento de la libertad creadora, o si se quiere, simplemente la libertad». [36] Tanto Fuentes como Cortázar crean una ficción cuyo interés principal es provocar un «extrañamiento» en el espectador, que ya conoce tanto la historia como el mito, y que puede juzgar el salto cualitativo. La historia o el mito finalmente sirven como pretexto para hablar de un asunto que les preocupa más que ninguno, pues estas piezas se ubican en los principios de su escritura: la función de la literatura.

[33] JULIO CORTÁZAR, *op. cit.*, p. 69.

[34] *Ibid.*

[35] V. NIEVES VÁZQUEZ RECIO, "De la araña de aire a los piolines: las transformaciones de Aracné en Julio Cortázar", en «Amaltea: Revista de mitocrítica», vol. II, 2010. pp. 123–142.

[36] JULIO CORTÁZAR, *op. cit.*, p. 52.

Capítulo XXII

Decapitaciones en serie. Las propuestas de Carlos Fuentes y Sergio González Rodríguez

Lise Demeyer, Universidad de Rouen

1.1. México: una situación caótica

«Soy la cabeza cortada número mil en lo que va del año en México. Soy uno de los cincuenta decapitados de la semana, el séptimo del día de hoy y el último durante las últimas tres horas y cuarto.» [1] Así se autopresenta el propio narrador homodiegético de *La voluntad y la fortuna*, una de las últimas novelas de Carlos Fuentes, publicada en 2008. Es el fruto literario de una violencia real abrumadora, que se ha generalizado en México hasta tal punto que decapita a sus personajes ficticios. Esta sería la última propuesta comprometida de Carlos Fuentes antes de su desaparición. Todo es ficción pero el trasfondo es escalofriante ya que sugiere una verdad indecible.

Por otro lado, con su título *El hombre sin cabeza*, el periodista Sergio González Rodríguez [2], anuncia que su nuevo reportaje sobre la violencia actual de su país (publicado en 2009), tiene como hilo conductor el ejemplo paradigmático e hiperbólico de la decapitación. Desde muchos enfoques, psicológicos, históricos, teóricos, sociológicos e incluso estéticos, trata de interpretar la índole de estos crímenes de otra edad y de otro lugar en el contexto del México del

[1] CARLOS FUENTES, *La voluntad y la fortuna*, Alfaguara, México 2008, p.12.
[2] SERGIO GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, *El hombre sin cabeza*, Anagrama, Barcelona 2009.

siglo XXI. Los datos son reales, las cifras precisas, como en la rúbrica de los sucesos en un periódico, pero Sergio González Rodríguez va más allá de la simple crónica y analiza las razones de esta escalada de violencia.

En efecto, desde hace 5 años, la República mexicana vive un auge inédito de la violencia, con más de 40. 000 víctimas de la guerra entre carteles; ya que cuando el Presidente Calderón declaró la guerra a los narcos en su elección de diciembre del 2006, se desató la violencia gratuita, se multiplicaron los crímenes en serie e incluso, se puso en tela de juicio el Estado de Derecho, cada vez más hundido en una tensión social peligrosa. En 2008, «más de 5700 personas han perdido la vida en el país en los enfrentamientos entre criminales y fuerzas del orden o en unos ajustes de cuenta» [3], un año clave en la ola de violencia en el país.

Pero, los dos textos que vamos a analizar aquí, no sólo atestiguan una situación real coetánea al relato, sino que avisan, preparan, vislumbran un drama nacional que se va estableciendo *in crescendo* (hacia una situación duradera). En efecto, en el sólo año de 2010, el terrible descuento llegaba a 15.000 asesinados o desaparecidos.

A nivel geográfico, si la violencia se reparte por todo el país ya que los distintos carteles se han separado el territorio nacional en unas luchas fratricidas, el Norte de México en general, y la franja fronteriza en particular, reciben el tributo vital más dramático. Ciudad Juárez se ha convertido en una de las ciudades más peligrosas del mundo mientras que su vecina, la ciudad Texana del Paso, puede presumir de su título de la ciudad más segura de Estados Unidos. Pero si el conflicto armado se concentra al sur de la frontera, las armas vienen del país anglosajón y la droga se consume allí.

En realidad, desde el despliegue de unos 50.000 militares por todo el territorio, dos guerras parecen jugarse en paralelo. Por un lado, la guerra de las fuerzas del orden, representantes del Estado, contra el narcotráfico, que ha tenido el efecto contrario a lo buscado ya que aviva las tensiones en vez de luchar contra las ilegalidades. Por otro

---

[3] EMMANUELLE STEELS, “Ciudad Juárez: ville norte”, en «Libération», 24 de febrero de 2009, p. 5.

lado, una guerra entre los propios carteles para el control del mercado jugoso de la droga.

No obstante, la firmeza de Calderón contra el narcotráfico no debe hacer olvidar que el crimen organizado y la corrupción policial y política forman unos nexos inextricables. Las autoridades reciben "narcomensajes" para presionarles (es decir que los pocos honestos son las víctimas de un chantaje mórbido) y los carteles asientan su dominación a todos los niveles del poder mexicano. Incluso en el entorno cercano del Presidente Felipe Calderón (sancionado en las elecciones de junio de 2012) o de su predecesor Vicente Fox[4], se rumorea que se hallan narcotraficantes influyentes. Las luchas políticas emprendidas contra el negocio de las drogas serían una tapadera, una forma de favorecer un cartel debilitando a los demás narcos.

En este contexto nacional enfermizo, la escritura, a través de la prensa y de la literatura, es un contrapoder para explorar y llevar a la luz las redes de influencias ilegales y corruptas. La situación de impunidad más absoluta, permite el incremento de los actos delictivos, ya que apenas se conocen castigos penales de estos homicidios y desapariciones. Por consiguiente, los periodistas e intelectuales han de asumir un papel decisivo, normalmente desempeñado por la policía (o sustituyen a las fuerzas de orden y a la justicia).

Carlos Fuentes y Sergio González Rodríguez, al escribir sobre la ultra–actualidad, sobre un conflicto que no ha acabado, revelan que son conscientes de la necesidad de actuar con urgencia. Utilizan su libertad de opinión para disentir, denunciar los abusos y la impunidad civil. Buscan alertar a la opinión pública tanto nacional como internacional. Bien es cierto que Carlos Fuentes disfrutaba de su aura de Maestro de las Letras Mexicanas en su propio país como en los países occidentales, y de cierta protección en el seno del poder en sus últimos años de vida. En cambio, Sergio González Rodríguez ya ha sido víctima de chantajes e intimidaciones tras la publicación de su primer libro sobre las muertes de Juárez, *Huesos en el desierto* [5]. Su investigación objetiva y detallada incomoda tanto a los narcos como al

---

[4] SERGIO GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, *El hombre sin cabeza*, cit., p.51.
[5] ID., *Huesos en el desierto*, Anagrama, Barcelona 2002.

sistema político porque desvela las distintas culpabilidades que llevan a que la mayoría de los crímenes siguen impunes. Recordemos que según un dato de la AFP del 10 de diciembre de 2009, el periodismo es una profesión de alto riesgo en México, con 57 profesionales asesinados y 10 desaparecidos en la primera década del siglo XXI.

Pero, ¿cómo ambos escritores proponen, con soportes distintos, una misma disidencia a lo que llaman la narcopolítica o la narcoviolencia? Empezaremos con el análisis del denominador común de estas dos formas de contar la situación conflictiva (una ficción, un reportaje): una cabeza separada de su cuerpo. Seguiremos con el estudio de la denuncia social e ideológica que ambos escritores llevan a cabo en sus textos.

1.2.Una cabeza separada de su cuerpo

Ante la tensión del contexto actual en México, las redes intertextuales ya no forman parte de un estilo literario sino que demuestran tan sólo una generalización de inquietudes y un asombro temeroso entre los pensadores. Así, las primeras páginas de la novela *La voluntad y la fortuna* y el reportaje periodístico *El hombre sin cabeza*, se parecen hasta tal punto que se hacen eco y se completan. *La voluntad y la fortuna* inicia su relato con el monólogo de una cabeza cortada, flotando en las aguas de Acapulco, buscando desesperadamente a su cuerpo perdido en la inmensidad del océano. Esta búsqueda se convertirá en el propósito y en *leitmotiv* estructurante de la novela. Y también el texto de González Rodríguez empieza en Acapulco, porque la ciudad balnearia ha sido el teatro de crímenes en serie contra la sociedad civil:

> Aquel asesinato fue parte de una serie de crímenes que a la fecha han continuado en Acapulco, y cuyas víctimas son delincuentes, policías, funcionarios, empresarios, un periodista, agentes de inteligencia. La guerra de los narcotraficantes de droga llegó a su clímax aquí cuando aparecieron restos de cuerpos descuartizados y las decapitaciones. [6]

---

[6] ID., *El hombre sin cabeza*, cit., p.15

Además, el íncipit de *El hombre sin cabeza*, explora de forma escalofriante las sensaciones que puede seguir experimentando por breves instantes un cuerpo decapitado. "Los guillotinados no pierden la cabeza en seguida. Les quedan unos segundos […] para mover los ojos desorbitados, preguntarse qué pasó, dónde estoy, qué me espera"[7], comenta, en eco, el narrador decapitado de la novela de Carlos Fuentes. Ambos textos, al entrar en el interior (alma o cuerpo) de estas víctimas desintegradas (en el sentido de perder su integridad física) insisten en esta incomprensión aterradora ante este tipo de crímenes, en esta sensación abismal, apocalíptica que uno tiene de su propio país. Por ejemplo, el cuerpo sin cabeza que inicia el libro de Sergio González Rodríguez se va perdiendo «hacia la nada en una fuga sin fin.» [8]

Y ambos escritores postulan esta necesidad de ponerse en la piel de las víctimas, de sentir lo bárbaro de esta decapitación:

> E imagino la interioridad de la decapitación como un teatro secreto, en el que confluyen los testimonios de quienes han observado decapitaciones y las palabras de quienes han estado en el umbral de la muerte y han sobrevivido. [9]

Incluso tratan de devolverles su identidad a las víctimas, hablando de dolor y de miedo, recordando que el decapitado es un ser humano ante todo. Mediante un análisis simbólico, casi literario del crimen, el periodista mexicano restablece la primera consecuencia de la decapitación, es decir la muerte: «Una decapitación implica lo contrario de un puente: es un tajo que impide transcurrir la vida». [10]

Para él, la decapitación es significativa porque se utilizan los cuerpos, después de la muerte, mediante una instrumentalización ideológica. Las cabezas expuestas y las palabras vengativas que les acompañan, son un nuevo tipo de "narcomensaje" esperpéntico. El cartel de los Zetas [11], uno de los más violentos del país encabezado

---

[7] ID., *La voluntad y la fortuna*, cit., p.6.

[8] Ivi, p. 7.

[9] Ivi, p. 8.

[10] Ivi, p. 43.

[11] Según la Radiografía de las organizaciones de narcotraficantes, existen 6 grandes Carteles en México: los Zetas, la Familia Michoacana, el cartel de Juárez, el cartel de Sinaloa, el cartel del Golfo, el cartel del Pacífico Sur.

por unos ex militares, ha banalizado (por no decir "democratizado") la decapitación de sus adversarios como forma de asentar su supremacía. Los otros carteles han entrado en esta lucha sanguinaria para confirmar su propio monopolio y establecer los límites de su territorio. Poco a poco, las cabezas cortadas han venido acompañadas de unos mensajes claros para las bandas enemigas. El peor acto sanguinario se ha reducido a un pretexto, un medio de comunicación rápido y eficaz. Es esta frialdad que interpela a nuestros dos escritores y que les lleva a reutilizar esta imagen de un cuerpo desmembrado en busca de su totalidad. Ambos consiguen maginar un "contramensaje" como respuesta literaria a estos tremendos "narcomensajes".

Es decir, más allá de una decapitación, acto presentado a veces como morboso o trivializado por la prensa internacional, Sergio González Rodríguez plantea los contornos del espectáculo de la violencia, en un vaivén inteligente entre la violencia de los actos y la violencia de las imágenes. Interroga la ética de la prensa, la ética de la narcocultura también, que buscan cifras y símbolos, y que reciben, como ofrenda, estas cabezas impactantes y despersonalizadas. Ante esta radicalización de procedimientos, el investigador mexicano se plantea: ¿Un homicidio común es igual que un asesinato mediante decapitación?, ¿o el nivel de culpabilidad del sicario (y del jefe) incrementa con el grado de barbarie? Poco a poco, para insistir en que la decapitación no es un asesinato cualquiera, analiza el perfil de un cortador de cabeza, desde su despego al acto realizado («El castigo y la diversión se unen en el lance de cortarle la cabeza» [12]), hasta sus ansias profundas por ascender en la escala social de los criminales: «desde tiempos primitivos la decapitación lleva la finalidad de triunfar sobre el enemigo y mostrar que, al efectuarla, se asume el espíritu del vencido». [13]

En resumidas cuentas, los intelectuales han rescatado nada más este crimen, la decapitación como paradigma de la violencia, para llamar la atención sobre las causas y consecuencias de una sociedad corrupta y de la impunidad civil.

[12] ID., *El hombre sin cabeza*, cit., p. 59.
[13] Ivi, p. 59.

1.3. Una sola denuncia: la corrupción del poder

Negándose a presentar una visión maniquea de la situación conflictiva y del mismo país, tanto Carlos Fuentes como Sergio González Rodríguez ponen el dedo en la llaga al explorar las redes del poder en México. En efecto, la corrupción estatal induce y tolera la impunidad, y por consiguiente, la multiplicación de los crímenes. Por ejemplo, en Ciudad Juárez en 2009, ante los crímenes sin resolver y las investigaciones abortadas, la ciudad contaba con menos del 2 % de elucidación de los 2200 homicidios [14].

Carlos Fuentes, mediante dos novelas distintas pero complementarias, *La voluntad y la fortuna* del 2008, y *Adán en Edén* del 2009 [15], interroga con pormenores y símbolos los vínculos entre poder y violencia. En la primera novela, el problema del narcotráfico aparece tan sólo difuminado en tela de fondo de la historia. De forma implícita, la muerte trágica del narrador (ya que elige la muerte más impactante, la decapitación) se origina en el contexto actual que hemos circunscrito en nuestra primera parte. El gran escritor mexicano se empeña, en realidad, en interrogar la relación de fuerzas de los dos poderes tutelares: la esfera política *vs* la esfera económica. El fin del reino ininterrumpido del PRI, el pos TLC, y la modernidad tecnológica marcan un cambio de decisiones y legitimidades, y Carlos Fuentes decide dibujar, con la figura del magnate Max Monroy, la supremacía del negocio de las telecomunicaciones sobre la autoridad política. Pero la publicación consecutiva de *Adán en Edén* pone en tela de juicio las conclusiones sacadas en *La voluntad y la fortuna* ya que Carlos Fuentes parece desear rectificar el tiro: tanto el poder político (representado por el jefe de la policía nacional) como el poder económico (encabezado por el héroe Adán Gorozpe), se subordinan hoy en día al dominio de los narcotraficantes en cada escala de la jerarquía social.

Limitándonos a la novela del 2008, se estudian las redes del poder en una sola familia, *mise en abyme* de la nación. Los tres hijos

[14] NICOLAS BOURCIER, "El Paso–Ciudad Juarez, guerre et paix de part et d'autre du Rio Grande" en «Le Monde», 1 de diciembre de 2009, p. 6.

[15] CARLOS FUENTES, *Adán en Edén*, Alfaguara, México 2009.

ilegítimos de Max Monroy, hijos y frutos del poder, Josué Nadal, Jericó y Miguel Aparecido, representan los tres destinos posibles para los ciudadanos de esta sociedad corrupta: la cárcel, la desaparición o el asesinato. En un primer lugar, la cárcel aparece como el destino más afortunado, ya que siendo un lugar cerrado, es protegido de las agresiones del mundo exterior cada vez más peligroso. De hecho, el preso Miguel Aparecido es el único que se salva a pesar de todo. En un segundo lugar, la desaparición de Jericó, el segundo hijo que se rebelaba contra el poder político, queda irresuelta en la novela, como reflejo de la impunidad real y de la ausencia de respuestas a las familias de víctimas de los secuestros en la cruda realidad. Y en un tercer lugar, el asesinato de Josué (el narrador) es una decapitación. El más inocente de los tres hermanos muere de un crimen bárbaro, cuya única explicación se halla en las luchas interinas para conservar el poder absoluto.

El panorama propuesto, definitivamente cínico y pesimista, explora simbólicamente la situación caótica del país. En una descripción detallada del submundo carcelario, las razones del Apocalipsis nacional se hallan en la extrema pobreza, de la cual se desencadena la barbarie, a nivel individual. Esta cárcel de San Juan de Aragón, situada astutamente en el corazón de la capital mexicana, es decir en el centro del país, concentra todos los males. Carlos Fuentes sugiere, mediante la ficción, que el Mal (con mayúscula) está en el centro del Estado, infiltrado entre las más altas autoridades.

Y efectivamente, lo más dramático, el crimen organizado, los asesinatos en serie, la generalización del clima de violencia, se originan claramente entre las intrigas palaciegas urdidas por los más interesados, en la esfera del poder central. Y Carlos Fuentes concretiza aún más. El personaje más violento, una mujer, Asunta Jordán, que podría compararse en muchos rasgos a la Reina del Pacífico (emblema femenino de los carteles de droga en la realidad), es la que desencadena el drama final, esta decapitación gratuita. Cómo no, ella viene del Norte y se ha infiltrado, con sus encantos femeninos, en el círculo más cercano al todopoderoso Max Monroy, para corromperlo con sus atributos sexuales y por lo tanto manipularlo. Conclusión, el Norte seduce al poder central. Y la globalización económica fomenta dicha violencia generalizada.

A su vez, el periodista Sergio González Rodríguez publica su investigación narrativizada, *El hombre sin cabeza* en 2009, dónde denuncia las redes de influencia entre los narcotraficantes, las fuerzas de orden y los políticos. Poder y violencia, una vez más se entremezclan, por eso el cronista interroga la lógica o la simbología más profunda de tal acto desde los tiempos antiguos y prehispánicos: «En este contexto y tierra, decapitar es descabezar. Cortar la personalidad del jefe». [16] Con esta sola frase, resume e indica que la decapitación atañe a la propia pirámide social. Las decapitaciones, como castraciones simbólicas, no tienen que captar la imagen del fotógrafo o de la televisión, la ley de las imágenes no debe impedir acordarse, según él, de que «decapitar, destruir, desmembrar, fragmentar son aspectos de la misma actitud: la implantación del Terror.» [17]

El objetivo del reportero es llevar a la luz la constante pasividad de la policía para resolver cada crimen, y la desdramatización de la situación que implica esta impunidad absoluta. Las consecuencias de la lógica del miedo, la ley del más violento, "la estetización del horror" [18] y el silencio de las fuerzas civiles se enumeran en el reportaje de Sergio González Rodríguez de forma metódica y valiente.

En conclusión, contra la fatalidad, la indiferencia y la impunidad, la pluma de un escritor o de un periodista consigue dar más visibilidad al tema e importunar a los culpables.

Obviamente, como lo indica Sergio González Rodríguez [19], de los cinco mil doscientos homicidios que se registraron en 2008, se contaban unas 170 decapitaciones. Si cortar cabeza no es la regla, y su cifra parece casi anecdótica con respecto al resto de los asesinatos (un 3%), su presencia y reiteración demuestran la búsqueda de una simbología en serie entre las distintas bandas criminales. Además, la puesta en escena del crimen, para impactar no sólo a sus enemigos sino también a la opinión pública, recuerda unos ritos sagrados uniendo el narcotráfico con creencias religiosas. Así, el periodista

[16] ID., *El hombre sin cabeza*, cit., p. 46.
[17] Ivi, p. 60.
[18] Ivi, p. 98.
[19] Ivi, p. 49.

mexicano explica este vínculo peligroso entre lo sagrado y lo estético (porque se autoatribuyen una justificación divina):

> La usanza de las decapitaciones en México se atribuye a la influencia de los narcotraficantes de Colombia, que desde años atrás, comenzaron a estar en México e impusieron un trasfondo estético–ritual en el derramamiento de la sangre. [20]

Por eso, sin duda, ambos escritores decidieron elegir como hilo conductor para sus respectivos libros un ejemplo impactante de esta violencia generalizada, la decapitación como símbolo de un caos descontrolado, de una situación conflictiva llevada, ya, a sus últimas conclusiones. No es casual que la cabeza que narra la historia en *La voluntad y la fortuna* se dirija a nosotros, los lectores y habitantes de este mundo peligroso, como sus “queridos sobrevivientes” [21].

[20] Ivi, p. 54.
[21] ID., *La voluntad y la fortuna*, cit., p. 12.

Capítulo XXIII

De voces femeninas individuales a una polifonía de la disidencia: *Conversación al sur* de Marta Traba, un grito desesperado por la libertad

Elsa Crousier, Université Lumière Lyon 2

> «Los regímenes represivos proveen a la sociedad de […] un discurso sin grietas que se erige en la voz de los hechos, contribuyendo a la construcción de una leyenda nacional perversa. La historia oficial es un discurso monológico […] para legitimar el poder» [1]

En el Cono Sur de los años 1973–1990, los gobiernos dictatoriales imponen a los subversivos una represión física sistemática. Pero paralelamente a esta lucha física, los militares también libran una batalla «por las mentes y los corazones» [2], con el fin de construir el "discurso monológico" descrito por Carmen Perilli. El almirante Massera declara en 1977 que se trata de: «una guerra que tiene, como campo de batalla predilecto, el espíritu del hombre». [3]

La novela de Marta Traba *Conversación al sur* (1981) se inscribe en contra de este discurso monológico. El argumento tiene lugar entre Uruguay, Argentina y Chile, y nos ofrece una visión microcósmica de los acontecimientos en los años militares. Dos mujeres —Dolores, una

[1] CARMEN PERILLI, "De susurros como gritos: *Conversación al sur* de Marta Traba". Disponible en: http://critica.cl/literatura/de–susurros–como–gritos–conversacion–al–surde–marta–traba.

[2] HERNÁN INVERNIZZI Y JUDITH GOCIOL, *Un golpe a los libros. Represión a la cultura durante la última dictadura militar*, EUDEBA, Buenos Aires 2002, p. 16.

[3] Ivi, p. 29.

joven militante que sale de un centro clandestino de torturas, e Irene, ex–actriz—, vuelven a verse después de años en que las dos han sido víctimas de la represión de diferentes maneras: Dolores ha sido torturada y los militares la hicieron abortar e Irene vive encerrada en su casa esperando noticias de su hijo desaparecido. Se desarrolla entre ellas una larga conversación (*al sur* de Latinoamérica), las dos mujeres alzan sus voces y las suman a las de otras mujeres, tejiendo múltiples *conversaciones* que se yerguen en contra del *monólogo* dictatorial.

Por lo tanto, será interesante analizar esta novela preguntando cómo, partiendo del nivel individual, las voces solitarias de las mujeres van a unirse, a crecer paulatinamente y a cobrar más potencia. ¿En qué medida esta polifonía disidente puede entonces enfrentarse con el "discurso monológico" del gobierno?

1.1. El difícil enfrentamiento con el "discurso monológico"

1.1.1. La construcción de un "discurso monológico" y sus metas

La construcción de un discurso único es una preocupación clave en las políticas dictatoriales del Cono Sur, lo que confirman varios testimonios y documentos secretos como el "Archivo Banade" [4]. Pero para construir este discurso único, los dictadores han tenido que callar las voces disidentes: lo muestra el Plan Nacional de Comunicación Social argentino de 1977, que subraya la necesidad de oponerse a toda manifestación que «bajo pretexto de los derechos humanos pretenda enjuiciar o agredir nuestro accionar antisubversivo.» [5]

La primera meta de este discurso único es el ocultamiento de sus propias huellas. Consiste en impedir que el pueblo se entere del accionar represivo, de la existencia de los centros clandestinos de tortura y de la desaparición de las libertades fundamentales. La segunda, como también lo muestra el Informe Especial n. 10 es «estructurar un siste-

---

[4] En marzo del año 2000, se descubrió cantidad de documentos secretos de los servicios de inteligencia de la dictadura argentina en una bóveda del ex Banco Nacional de Desarrollo (Banade). Allí se encontraron documentos sobre la represión de la cultura.

[5] HERNÁN INVERNIZZI Y JUDITH GOCIOL, *op. cit.*, p. 46.

ma integral que niegue […] el accionar subversivo.» [6] En su novela, Marta Traba hace hincapié en esta *conspiración del silencio* cuando Irene, una de las protagonistas, describe las manifestaciones de las Madres de la Plaza de Mayo, en Buenos Aires:

> En la plaza no había nadie, aparte de los grupos de mujeres que llegaban para la manifestación. Absolutamente nada. No había gente parada curioseando, no pasaban chicos ni hombres preocupados en sus asuntos, no sesteaban los viejos en los bancos. Ni un solo vendedor ambulante. [7]

Por medio de un polisíndeton, Marta Traba revela en este momento que el triunfo del accionar represivo reside en la negación de la voz disidente por el propio pueblo. El gobierno y el pueblo niegan la existencia de las madres, llevándolas a desaparecer como sujetos, tal como hicieron desaparecer físicamente a sus hijos. La estrategia es evidente:

> *Se borraba del mapa la Plaza de Mayo durante las dos o tres horas de las habituales manifestaciones de los jueves.* No podían ametrallar a las locas ni tampoco meterlas presas a todas. Hubiera sido impolítico, mientras afirmaban con todos los medios a su alcance que la "Argentina corazón" era un verdadero paraíso. El sistema era ignorarlas; ignorar la existencia de la plaza y de las locas que la pataleaban. [8]

En *Conversación al Sur*, la voz de las dos protagonistas se alza frente al monólogo de los militares, utilizando los dos tipos de discurso prohibido: revelan la realidad de la represión ocultada por el régimen y se oponen directamente al gobierno dictatorial.

1.1.2. Voces solitarias frente al discurso dictatorial «sin grietas»

La elección del discurso oral tiene su importancia en la novela latinoamericana, como señala Sonia Mattalía: algunas mujeres escritoras «intentan captar la voz en la Letra.» [9] Añade que la superioridad de la oralidad frente a la escritura consiste en que se acerca al sentido de las

---

[6] Ivi, p. 35.
[7] Ivi, p. 85.
[8] Ivi, p. 87.
[9] SONIA MATTALÍA, *Máscaras suele vestir. Pasión y revuelta: escritura de mujeres en América latina*, Iberoamericana, col. Nexos y diferencias n. 7, Madrid 2003, p. 264.

cosas, mientras que la escritura es: «una representación siempre imperfecta». [10] La Voz es, pues, esta palabra depurada, en que «la unión de sentido es entonces inmediata.» [11]

Por lo tanto, el discurso de denunciación de la dictadura se construye con la voz en esta novela, permitiendo una relación inmediata con los personajes y sus experiencias, una unión intuitiva con el sentido.

1.1.3. La insuficiencia de las voces individuales

La conversación que se trama entre Dolores e Irene, a la vez testimonio y denuncia, tiene como origen el recuerdo de los acontecimientos vividos por cada una o por personas que ambas conocen. La conversación en *Conversación al Sur* se trama con recuerdos y percepciones de las dos protagonistas.

Sin embargo, la novela de Marta Traba saca a luz la insuficiencia de la percepción y de la memoria individuales (tal como lo teorizó Todorov en *Los abusos de la memoria*) [12]. Podemos observar que se elabora el recuerdo en tres etapas: la primera es la percepción, el contacto con el mundo exterior, o sea directamente con los acontecimientos militares. Pero en la segunda etapa, Marta Traba muestra la trágica imposibilidad de percibir y recordar porque el gobierno ha falsificado la realidad. La manifestación más obvia de este fenómeno es el hecho de que se hable de "Argentina corazón" [13] en medio de un contexto de represión sangrienta. Además de esta falsa percepción de los acontecimientos, la escritora revela la insuficiencia de la memoria individual, con algunos personajes que no pueden o no quieren recordar: el primer personaje, Irene, es una mujer que vive encerrada en su casa para protegerse de los recuerdos y para no recordar que su hijo ha desaparecido. La novela muestra en su estructura la tensión entre el deseo de recordar y el de olvidar, y subraya, en una tercera etapa que analizaremos a continuación, la necesidad de juntarse para poder aguantar la realidad y los recuerdos.

---

[10] Ivi, p. 265. Cita de Rossolato.
[11] *Ibid.*
[12] TZVETAN TODOROV, *Los Abusos de la memoria*, Paidos, Barcelona 2000.
[13] MARTA TRABA, *op. cit.*, p. 87.

Pero pese al reencuentro, las dos mujeres siguen siendo víctimas de la insuficiencia de la memoria individual. En algunos casos es imposible recomponer las cadenas de signos porque la memoria es selectiva. Irene, por ejemplo, tiene recuerdos precisos pero seleccionados: «todo lo demás ocurrido en ese día, en cambio, pasó a la imprecisa movilidad de los recuerdos». [14]

El último obstáculo de la memoria es el olvido voluntario. A veces lo vivido no da tregua: Dolores, protagonista que estuvo en un centro de torturas, lleva el dolor consigo hasta en su nombre, como si fuera su destino. Experimenta una tensión permanente entre el deseo de verdad y el de olvidar: «Hay que revisar cosa por cosa; o no, tapar, tapar, olvidar, echar tierra sobre los muertos y los vivos». [15] Las dos protagonistas inventan maneras de protegerse de la memoria. Irene, por ejemplo, rechaza su pasado, pero la llegada de Dolores la obliga a recordar. Este momento es muy teatral y visual, simboliza la llegada de la revelación, de la memoria, con la luz: «Quedaron las dos frente a frente, simétricas, una a pleno sol y la otra en la oscuridad del corredor». [16] De manera alegórica, es la epifanía de la memoria.

1.2. La *conversación*: una polifonía disidente

1.2.1. Complementariedad de los discursos

El diálogo central es el de Dolores con Irene. Se trata de un *dílogo* [17], o sea un diálogo entre dos personas. Este dílogo sigue el sistema clásico de emisor–mensaje–receptor, lo que da sentido a la conversación. Efectivamente, dice Rosario Castellanos:

> El sentido de la palabra es su destinatario: el otro que escucha, que entiende y que, cuando responde, convierte a su interlocutor en el que escucha y el que

---

[14] Ivi, p. 26.
[15] Ivi, p. 106.
[16] Ivi, p. 7.
[17] Neologismo creado por C. Kerbrat–Orecchioni para designar un diálogo entre dos personas. También habla de trílogo y de polílogo. Francis Berthelot retoma esos neologismos en *Parole et dialogue dans le roman*, Nathan Université / HER, Fac / Littérature, Paris, 2001.

> entiende, estableciendo así la relación del diálogo que sólo es posible entre quienes se consideran y se tratan como iguales. [18]

Irene y Dolores son, por turno, locutor y destinatario. Las preguntas son el reflejo de su interacción y de su interés: «¿Yo te vi o vos me saliste al encuentro?». [19] También lo muestran los numerosos intentos por mantener el hilo de la conversación: «Me perdí. ¿De qué estás hablando?». De esta manera puede seguir la conversación.

Pero lo que da fuerza a la conversación es la posibilidad para las mujeres de compartir lo que vivieron, la posibilidad de un diálogo «tenso e identificatorio» [20], como afirma Irene:

> […] por qué no se lo conté a nadie antes mi encuentro con Elena y todo este asunto de la maldita Plaza de Mayo. [...] Creo tener la respuesta; porque nadie estaba dispuesto a creerme, o, peor todavía, en caso de que me creyeran, nadie estaba dispuesto a compartir esa furia y ese dolor. [21]

La acumulación del pronombre "nadie" permite insistir en la imposibilidad casi constante de tener una conversación sobre el tema de la dictadura. Por eso las palabras de Stacey Schlau son reveladoras: «es necesario hablar con sensibilidad, rebelión contra la complacencia y el silencio, como un oyente activo que compartirá la "furia" y el "dolor". Sin esos ingredientes, no hay "conversación"». [22]

A este dílogo central se junta una multitud de otros diálogos. La novela se va convirtiendo en un mosaico de conversaciones entretejidas, una polifonía, un *polílogo*. Las dos mujeres se acuerdan de diálogos anteriores que han tenido con otras personas, y los comparten. Los más importantes son los de Irene con Elena y el de Dolores con Victoria, creando un paralelismo entre las dos madres, Irene y Elena. Irene declara incluso: «Elena era, de alguna manera, yo misma». [23] Se crea una asimilación en el dolor entre las dos mujeres cuyos hijos han des-

---

[18] ROSARIO CASTELLANOS, "Notas al margen: el lenguaje como instrumento de dominio", en *Mujer que sabe latín*, SEP/Setentas, México 1979, p. 177.

[19] MARTA TRABA, *op. cit.*, p. 31.

[20] SONIA MATTALÍA, *op. cit.*, p. 267.

[21] MARTA TRABA, *op. cit.*, pp. 165–166.

[22] STACEY SCHLAU, "*Conversación al sur*: Dialogue as History", en «Modern Language Studies», vol. 22 n. 3, 1993, p. 104.

[23] MARTA TRABA, *op. cit.*, p. 77.

aparecido y entre las dos hijas, Dolores y Victoria, dos hijas–madres que tuvieron que abortar después de la desaparición de su compañero. Cada una de las conversaciones paralelas son diálogos en los que comparten un mismo sufrimiento.

A esos diálogos se añaden otros interlocutores: las personas a las que aluden las mujeres. Es como si dialogaran todos juntos, gracias a las cuatro mujeres: Luisa, Enrique, Tomás, ecc. Enterarse de lo que han vivido es una manera de luchar contra su olvido, aunque muchos de ellos hayan desaparecido. Nombrarlos es, como en la narración bíblica, darles el derecho a existir, darles la posibilidad de comunicar aunque hayan muerto.

1.2.2. La expansión de la conversación

Se produce una multiplicación de las voces cuando Irene participa a una de las manifestaciones de las madres de la Plaza de Mayo. Las voces de las Madres se juntan a esta conversación del recuerdo. No se trata de un diálogo, sino más bien de una correspondencia en el dolor, de voces *al unísono* que rechazan el monólogo de la dictadura y el silencio que impone. No hay diálogo posible con el gobierno y sus voces no lo alcanzan, los militares no pueden ser el destinatario de sus gritos. El alarido común de las madres, más allá de la Plaza, sin fronteras, se enfrenta con el silencio, forma una voz colectiva disidente, una memoria colectiva de sus desaparecidos.

La comunicación de estas voces entre ellas, este *polílogo*, crea una polifonía que puede enfrentarse con el discurso monológico del gobierno. También son una sinécdoque de la memoria colectiva.

1.2.3. El lector: un destinatario más de la conversación

El lector es el destinatario final de todos los diálogos. Forma parte del triángulo dibujado por las relaciones entre el autor, los personajes y el lector. La presencia del lector expande las fronteras discursivas del texto así como sus fronteras geográficas, permitiendo que la protesta polifónica de las mujeres vaya más allá de las fronteras. El lector también es el destinatario de todos les monólogos interiores de los personajes y de los diálogos mentales de Dolores. Además, el paso

frecuente de un narrador en tercera persona a un narrador en primera persona refuerza esta impresión de diálogo con el lector.

La presencia del lector sobre todo cambia el sentido de los silencios y de los temas eludidos voluntariamente por las mujeres: «¿Qué diría su hijo frente a un grupo de torturadores? Velozmente debía saltar a otra cosa; no pensar en eso, no pensar en eso». [24] El propio silencio revela un sufrimiento indecible, como lo subraya la repetición de: «no pensar en eso». Este silencio es una caja de resonancia, y lo que se esconde cobra aún más importancia para el lector que lo que las mujeres se atreven a revelar. El lector es entonces un destinatario "omnisciente" de la *conversación* y puede juntar todos los testimonios.

1.3. Hacia la construcción de una memoria colectiva

1.3.1. Conversaciones y memoria

Según el análisis de Nelly Richard, para «hacer memoria» es preciso «confrontar públicamente entre sí relatos, sucesos y comprensiones.» [25] En la novela de Marta Traba, lo que permite esta «confrontación pública» es la conversación. La confrontación de relatos, de varias percepciones de un mismo acontecimiento o de diferentes acontecimientos vinculados, ayuda a construir una percepción más completa.

La conversación también es una lucha contra el *deseo* de olvidar: Dolores no quiere que Irene olvide lo que sabe: «claro que sabés. Lo sabés perfectamente. No vas a decirme que no te acordás». [26] La doble afirmación con el anadiplosis de "lo sabés", seguida de la doble negación "no vas a decirme que no", refuerza la evidencia. Esta insistencia pone de realce el deseo de luchar contra el olvido, aunque Dolores tenga que imponer recuerdos a Irene. La metáfora: «no conversamos, excavamos» [27], ilustra el hecho de que la conversación destierra lo escondido. El flujo de la memoria ya no se puede parar, como analiza

[24] Ivi, p. 47.

[25] NELLY RICHARD, "Reescrituras, sobreimpresiones: las protestas de mujeres en la calle", en «Revista de Crítica Cultural», n. 18, 1999, p. 17.

[26] MARTA TRABA, *op. cit.*, p. 14.

[27] Ivi, p. 46.

Dolores: «Irene había abierto ese vértigo de la memoria. Nada que hacerle. Fue una conmoción volver a verla». [28]

Pero el dílogo entre las dos mujeres no puede enfrentarse con la mentira, cuando una no quiere comunicar cierta información:

> —No me acuerdo bien, déjame pensar […] no sé bien por qué.
> Sí lo sabía, pero no quería decirle. [29]

La reiterada negación contrasta con la fuerte afirmación «sí lo sabía», que hace hincapié en la mentira. Sin embargo, la mentira no impide que el lector recomponga el recuerdo; al contrario, el silencio evidencia la verdad gracias al narrador omnisciente. Luego, el lector hace hincapié en lo que los personajes callan, transformando el silencio y la mentira en cajas de resonancia.

1.3.2. ¿Memoria escrita u oral?

Según J. G. Cobo Borda, la novela de Marta Traba contesta a la pregunta: «¿Cómo volver físico —lenguaje, sonido, palabra— lo que el propio cuerpo rechaza en forma visceral?». [30] Sin embargo, la conversación se desarrolla dentro de una novela, o sea una unidad escrita y no oral. Así podríamos afirmar que es una «transformación de la palabra escrita en una palabra oral». Dice Stacey Schlau:

> Traba […] privilegia la palabra hablada frente a la escrita. […] La preferencia de Traba por lo hablado no es sorprendente, no sólo porque las versiones oficiales de la historia reciente no son dignas de confianza en Uruguay, Argentina y Chile, sino también porque la propia escritura era una actividad peligrosa en aquellos países durante los años 1970. [31]

Las reservas ante lo escrito se explican, pues, por el contexto de control total y absoluto de la expresión que hemos descrito antes. La conversación es un acto de desafío para los grupos marginados.

[28] Ivi, p. 149.
[29] Ivi., p. 30.
[30] JUAN GUSTAVO COBO BORDA, “Marta Traba: persona y obra”, en «Texto Crítico», n. 31, 1985, p. 122.
[31] STACEY SCHLAU, *op. cit.*, pp. 98–99.

Pero la oralidad parece en constante peligro ya que al final de la conversación, los militares silencian las voces. El ruido de sus botas calla esta conversación disidente:

> Quedaron agazapadas en la oscuridad, escuchando cómo saltaban la cerradura de la puerta y cómo golpeaban sonoramente las botas sobre las baldosas de la sala […]. En ese silencio absoluto, el otro ruido, nítido, despiadado, fue creciendo y finalmente, las cercó. [32]

La tensión de este pasaje, entre silencio y ruido, pone de manifiesto la victoria de la voz monológica de la dictadura sobre la voz de las dos mujeres. Sin embargo, esta oralidad logra persistir pese a que las voces estén calladas por el grito de los militares, ya que nos queda la obra literaria, el objeto del libro, que permite la conservación y la difusión de esta obra oral. El libro permite que la conversación pase de la esfera privada al espacio público: la conversación tiene lugar en una casa, en un ambiente íntimo y la difusión del libro le da un alcance en el espacio público. En fin, la obra de nuevo puede convertirse en lengua oral si desencadena nuevas discusiones en torno a este tema.

1.3.3. Una sinécdoque de la memoria de la dictadura

En muchas obras sobre las dictaduras se trama un proceso de confrontación entre las percepciones (*Pasos bajo el agua*, de Alicia Kozameh; *Primavera con una esquina rota*, de Mario Benedetti); se elabora una confrontación entre pasado y presente, o entre la realidad y la imaginación (*El fin de la historia*, de Liliana Heker).

Pero la oralidad, y sobre todo la *conversación*, es una especificidad de esta novela de Marta Traba. Esta trama de percepciones es una sinécdoque más general del conjunto de obras sobre las dictaduras y de la necesidad de conversar para resistir y para no olvidar.

---

[32] Marta Traba, *op. cit.*, p. 170.

Capítulo XXIV

La memoria y el exilio en *Serpientes y escaleras* de Angelina Muñiz–Huberman

Naaraí Pérez Aparicio,
Université Paris Ouest Nanterre La Défense–UAB

Como no tengo raíces
no me entierro.

Ser errante,
ser sin polvo,
ser que no es ser.
Angelina Muñiz, *Vilano al viento*.

Angelina Muñiz–Huberman pertenece a la segunda generación del exilio español y forma parte de los «hispanomexicanos». Esta generación se formó con aquellos que, al estallido de la guerra, salieron de España aun siendo niños y se instalaron en México, por lo tanto crecieron influidos por dos culturas: la española y la mexicana. Aunado a este exilio heredado, los diversos sucesos y revelaciones que marcaron la vida de esta escritora se encuentran muy presentes en su obra de creación; tales como el exilio judío, la muerte de su hermano, la mística y la cábala, entre otros.

El libro *Serpientes y escaleras* [1] contiene quince cuentos divididos en cuatro partes temáticas, en cada una de ellas se encuentran las historias de diferentes personajes que representan, ya sea la realidad del exilio, ya sea el peso de la memoria. La cotidianeidad de su vida está marcada constantemente por alguno de ellos —en ocasiones por ambos— hasta el grado de convertirse en el principio, motivo y fin de su existencia. El peso del exilio puede ejercer una influencia tan grande

[1] ANGELINA MUÑIZ–HUBERMAN, *Serpientes y escaleras,* UNAM, México 1991.

en la vida de los protagonistas tal como el de la memoria, sin embargo la combinación de ambos, conducen a estos personajes hasta la pérdida identitaria y con ello el quebrantamiento de la personalidad.

1.1. «(Revelaciones tardías)» [2] entre exilio y búsqueda identitaria

La primera parte de este compendio de cuentos, comprende cinco historias que, en cierta forma, demuestran los estragos causados por la guerra y el exilio sobre la vida de aquellos que se convirtieron en víctimas a causa de la pérdida de algún ser querido o de su patria. La memoria de los protagonistas va desplegándose a través de una serie de situaciones y recuerdos que se mezclan en el tiempo. Tres mujeres de edad adulta, un hombre al final de su vida en exilio y un "yo" confrontada al peso de su otredad, conforman esta serie.

Amarantina, "la tejedora" y Miranda son tres mujeres que demuestran, a través de su vida, lo que significa vivir ante la expectativa. Amarantina espera el regreso de su padre, señalado como "desaparecido" al terminar la guerra. Se ha quedado sola, pues su madre ha muerto durante los bombardeos y ella sigue viviendo entre los escombros; así cada vez que un barco ancla en el puerto, renace en ella la esperanza del posible regreso del padre. Este cuento demuestra la profundidad de los sentimientos humanos pues la vida de esta joven se ha detenido, sólo vive para esperar el tan ansiado rencuentro.

De forma similar, "la tejedora" espera a su prometido que valerosamente se unió a la resistencia y por esta razón se lo llevaron cautivo. A la manera de Penélope teje de día y desteje en la noche para poder conservar la esperanza del retorno de su amado. El simbolismo que adquiere el tejido dentro de la trama del cuento resulta paradoxal, puesto que, por una parte representa su única esperanza para vivir, y por la otra, es un reflejo del fin de la existencia misma, ya que ha prometido que si al terminar el tejido su prometido no ha regresado, entonces ella se lanzará al mar. En esta historia se mencionan a «los soldados de altas botas y ametralladoras» [3] como los responsables de

---

[2] Entre paréntesis en el original.
[3] ANGELINA MUÑIZ–HUBERMAN, *op. cit.*, p. 26.

la muerte y la desolación causados en la isla en la que vive "la tejedora".

Miranda es la protagonista del cuento "Muerte revivida", el cual es una recreación de lo que probablemente sintió la madre de la escritora ante la muerte de su hermano. Incorporando ciertos detalles que difieren de la verdadera historia, Muñiz crea un mundo en el exilio en donde la memoria forma parte importante de la trama. Los remordimientos invaden la vida de esta madre, pues fue ella quien permitió que el niño saliera a jugar el día del accidente. Los recuerdos físicos que el pequeño dejó se han guardado dentro de un baúl que vive con ellos como símbolo de muerte y memoria. Pero los recuerdos de la memoria, las imágenes y los pensamientos que se han resguardado durante años, no se pueden guardar dentro de un baúl y tampoco se pueden perder con facilidad, son remembranzas que jamás se borrarán. Este cuento representa la catarsis por medio de la escritura, por consiguiente al imaginar, adaptar, inventar y reinventar el trágico accidente que causó la muerte de su hermano, Angelina logra aligerar el peso de la memoria.

El personaje masculino de esta serie es David, un sevillano que vive en la placidez de Cuernavaca, retirado después de haber pasado una gran parte de su vida en el exilio mexicano. Su esposa lo ha abandonado y ahora vive solo, con la única compañía del jardinero y de Alan, un excombatiente de la Brigada Lincoln. Entre ellos rememoran e inventan las hazañas cometidas durante las batallas, mientras que el jardinero agrega y detalla las proezas de Zapata durante la Revolución. La importancia de las historias contadas, ayudadas por la memoria, es que en realidad David no estuvo en la guerra, no luchó del lado de la república, sino que huyó a Francia y desde allá escuchaba y se apropiaba los sucesos vividos por los soldados. En este cuento el lector se encuentra frente a una memoria que no es la propia, sino la prestada, aquello que se quiso haber vivido pero que por una o por otra razón no se hizo. Este personaje logra adecuar, adaptar y transformar las historias de otras personas hasta convertirlas en propias, llega a creer que en verdad son suyas.

Como suele suceder en la vejez y al ver que la vida se va acabando, David retrocede en el tiempo y se pregunta si debe escribir sus memo-

rias [4], las cuales estarán basadas en el supuesto diario de guerra que escribió años atrás. La inmersión del protagonista dentro de la fantasía de lo que fue su vida lo lleva a olvidar que él en realidad escribió dos novelas en España y recientemente un libro de poemas. El pasado que se ha inventado y que se ha adjudicado parece ser mejor que el verdadero. La ficción ha superado a la realidad, la mentira ha suplantado a la verdad. Sin embargo la soledad también se ha apoderado de él, la vida va perdiendo sentido, el vacío que dejó su esposa nunca se ha llenado con nada. El exilio y el pasado acaban por extenuar su voluntad de vivir.

Dentro de esta parte del libro, se encuentra un tema que pareciera alejarse un poco del tópico del exilio, pero que en realidad es una consecuencia de él: la otredad como visión de la verdadera identidad. En esta historia la protagonista, —que se distingue por medio de un narrador homodiegético— busca su identidad a través de la otredad. La importancia que adquiere la mutabilidad del "yo" dentro del ser humano resulta una de las motivaciones primordiales para la búsqueda del "otro", puesto que «el yo, no es un ser que permanece siempre el mismo, sino el ser cuyo existir consiste en identificarse, en recobrar su identidad a través de todo lo que le acontece.» [5] De esta forma, la protagonista muestra la importancia de los hechos del pasado y cómo han dejado huella en la persona que es ahora. El cuestionamiento que se lleva a cabo dentro de la narración es de adentro hacia afuera, es decir desde la bipolaridad del ser. En este caso está representada por "ella" y "yo", las dos personas que conforman su personalidad, mientras que las capas de cebolla —título del cuento— simbolizan cada una de las envolturas que cubren e integran el alma.

Dentro del cuento se identifican diversos datos que indican la base autobiográfica del relato. La primera capa representa los orígenes, esto es, la necesidad de conocer el principio de la existencia, las raíces y los padres. La segunda, encarna el encuentro con su otro "yo" y a par-

[4] Según GEORGES MAY existen dos tipos de móviles para escribir la historia de su vida, por una parte se encuentran los motivos "racionales", entre los cuales incluye la apología y el testimonio, y por la otra los "afectivos" dentro de los que se encuentra valorarse en el tiempo y encontrar el sentido de la existencia. V. *L'autobiographie,* PUF, Paris 1979, p. 50.

[5] EMMANUEL LEVINAS, *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad,* Ediciones Sígueme, Salamanca 2002, p. 60.

tir de ahí las capas se siguen desprendiendo a causa de los acontecimientos de la vida. La sombra del exilio también invade el encuentro con la alteridad, es más, se convierte en el elemento principal, pues las similitudes entre ambas se fundamentan en este hecho. Las dos vivieron la guerra en la infancia, saben de su pasado por medio de fotografías, ambas dudan de la autenticidad de sus padres y guardan recuerdos de vacío y separación. Sin embargo, una característica primordial del "otro" representado en este cuento es, la libertad que va adquiriendo, la emancipación de sus acciones, la autodeterminación de ser lo que realmente se desea. Así, el "otro" personaliza la liberación del ser que resulta tan necesaria para el "yo". Todo esto se debe a que «la alteridad del yo, que se toma por otro, puede impactar la imaginación del poeta, precisamente porque no es más que el juego del Mismo: la negación del yo por el sí es precisamente uno de los modos de identificación del yo.» [6] Por está razón cuando al fin el "yo" logra vencer y apropiarse de la naturaleza del "otro", puesto que se da cuenta de que ambas forman parte del mismo ser, se llega al centro de la cebolla: la verdadera identidad.

1.2. «(Memorias primeras)»: la inocencia de la memoria

La segunda parte está conformada por tres cuentos cuyos protagonistas son niños que van descubriendo la realidad de la vida, la cual en algunos casos, resulta dolorosa y trágica. Al recrear el mundo infantil, la autora expresa el sentir de los pequeños ante la sustantividad de la existencia. Por esta razón Inocencio, cuyo nombre es ya un reflejo de su condición, se siente solo y abandonado por sus padres al ser internado en el colegio. El descubrimiento de la vida escolar, el salón de clases, los maestros, el recreo y los compañeros son narrados de forma melancólica pero a la vez lúdica. Los cambios en la vida del pequeño lo afectan grandemente y solamente encuentra refugio en un invernadero, imagen del juego de su memoria.

En el segundo cuento titulado "Serpientes y escaleras" las protagonistas son dos niñas: Tulia y Ambarina. El nombre de la segunda pro-

[6] Ivi, p. 61.

tagonista recuerda el de la escritora, Angelina, es una forma de inventar y crear una nueva personalidad que se acerca y se aleja en medio del juego de la memoria. Tulia ha descubierto que sus padres tienen amantes y Ambarina decide investigar si acaso los suyos también tienen actividades por separado. Así ambas hallan que sus padres mantienen relaciones extramaritales y deciden jugar a los detectives para saber quienes conforman las parejas. De esta forma, la temática del cuento alegoriza la realidad de la vida, tal y como el juego de mesa: las serpientes que suben, las escaleras que bajan. La vida se reduce a un juego de encuentros y desencuentros en dónde la realidad puede ser tan cruel que pasa desapercibida.

Felisa–Bárbara tiene una historia diferente, dentro de ella, el agobio de la memoria toma una forma de frustración pues su pasado la ha condenado. A pesar de ser una niña, el pasado de la memoria está presente en su vida pues ha sido adoptada por una familia adinerada cuando en realidad ella es la hija de la lavandera. El cambio ocurrido en su vida se refleja como el paraíso encontrado, ella salió de la pobreza y la pareja que la adoptó al fin puede ser padre. Pero esta situación paradisíaca se desmorona cuando su padre adoptivo pierde toda su fortuna y su supuesta madre se va con su amante. El detalle primordial de la historia es el encuentro que la pequeña tiene con la muerte, cuando su padre se suicida ella lo encuentra sin vida, se queda a su lado, lo contempla y empieza a comprender lo que ésta significa. La muerte es aceptada como la realidad de la vida. Dentro de esta paradoja, la única escapatoria y el singular refugio ante la tristeza es la existencia.

1.3. «(La forma escapará elevada)»: la alquimia de la memoria

La tercera parte del libro está compuesto por tres relatos, en los cuales la memoria y la imaginación se desdoblan para constituir la realidad cotidiana. Andrius es un pintor que vive entre la realidad y la imaginación pues su musa llamada Álea ha llegado a ocupar la mayor parte de su existencia. Aunque vive con su esposa y su hijo, la musa se le ha vuelto una obsesión, cada estación del año se vive de manera diferente si ella está presente. El papel de la memoria dentro de esta historia es el de la duplicidad, pues se hace presente en el momento en el

que ella se encuentra ausente pero también es necesaria en la vida cotidiana del protagonista. En este relato la sombra de la muerte vuelve a aparecer como el desenlace esperado, es decir que al aprender a conocerla y convivir con ella, Andrius se convence de que es la mejor solución para su vida. Gundisalvus, protagonista del "Iluminador de Alexandre" vive en soledad, pues «la soledad emana del hecho de que hay *existentes.* Todas las relaciones son transitivas e impermanentes: soy en soledad.» [7] De esta forma, este personaje puede transcribir la historia de Alexandre pero es incapaz de escribir sus propios sentimientos. Su trabajo de escribano le permite vivir y revivir las aventuras de un ser magnífico, pero siempre en completa armonía con las frustraciones y sensaciones que invaden su mente y su ser. En el último cuento de esta parte, aparece un narrador autodiegético que relata sus experiencias durante el peregrinar de esta vida. Los sentimientos que el protagonista expresa desde un "yo", hacen referencia a la sensación que todos los seres humanos tienen en algún momento de su existencia: la inasibilidad de la vida. Las razones por las cuales este personaje se siente un peregrino, provienen de su infancia ya que fue separado de sus padres, viajó de país en país, y tuvo que aprender diferentes idiomas. Nuevamente se encuentra el refugio de la escritura y de la imaginación como la única solución para el forjamiento de la identidad. Las percepciones históricas, culturales y personales de Muñiz quedan plasmadas a través de las luchas y revelaciones que este personaje va percibiendo durante el proceso de introspección que va realizando en su vida. Viajero incansable, termina por darse cuenta y aceptar que «mi historia es la misma de todos los demás. Que tampoco los otros pueden parar el tiempo ni el correr apresurado de sus pies.» [8]

1.4. «(Paraíso perdido)» la memoria de la imaginación y del mundo onírico

El cuento "Somniario" es, como su nombre lo indica, la incursión del lector dentro de los sueños de la protagonista Gala Bretón de los

[7] ID., *El tiempo y el otro,* Paidós, Barcelona 1993, p. 81.
[8] ANGELINA MUÑIZ–HUBERMAN, *op. cit.*, p. 88.

Herreros. Sueños que tienen la fecha y la hora exacta en la que fueron vividos. Cosas extrañas suceden dentro de los sueños, acontecimientos que lejos de parecer irreales, se encuentran cubiertas de un realismo intangible, de una realidad probable. La forma en la que relata todos y cada uno de los cinco sueños incluidos en este relato, lleva al lector a identificarse con ellos. Las pesadillas, los sueños extraños o felices, e inclusive los regresivos en el tiempo, forman parte de la experiencia humana.

Al inicio del cuento Gala explica cómo y dónde escribe sus sueños, siempre en libretas traídas de diferentes países, suele escribir con lápices de punta afilada, iluminada gracias a la luz de una vela y con un vaso de agua al lado. Estas características, sin duda, permiten imaginar perfectamente la silueta de una persona que indica que «de día muero y sólo renazco de noche.» [9] Normalmente «el contenido del sueño aparece un material que después, en la vida despierta, no reconoce como perteneciente a nuestros conocimientos o a nuestra experiencia. Recordamos, desde luego, que hemos soñado aquello, pero no recordamos haberlo vivido jamás.» [10] Sin embargo, dentro de la narración no se conoce absolutamente nada de la vida cotidiana de la protagonista, solamente el inconsciente en el que transcurren sus sueños. Por esta razón, el final separado por tres asteriscos, no sorprende al lector quien ha imaginado ya la realidad de los acontecimientos soñados.

Un cuento de hadas es una historia ficticia que contiene personajes pintorescos, tales como hadas, sirenas, elfos, gnomos, ecc., los cuales están implicados en una serie de eventos inverosímiles. De esta forma cuando la autora incluye este tipo de relato dentro de la parte denominada “paraíso perdido”, adquiere una nueva dimensión: la pérdida de la credibilidad en las fantasías de la vida. Así la historia de Natia caracterizada por el rompimiento de la tranquilidad paradisíaca de los cuentos de este tipo, sorprende al lector con su final inesperado.

En el cuento “La virgen desflorada” la autora acepta la forma en la que el juego de la memoria transforma las historias y la realidad al de-

[9] Ivi, p. 91.

[10] SIGMUND FREUD, *La interpretación de los sueños*, versión digital en español–ebooks.net, p. 18.

clarar: «Lo que ocurre con la memoria es que las historias fascinantes me las apropio y me las incorporo. O, tal vez, es lo contrario: un recuerdo temible se lo adjudico a otra persona». [11] De esta manera queda al descubierto la movilidad de la memoria, hay acciones que por dolorosos se borran de inmediato y otros que al escucharlos se adhieren mediante el deseo de querer experimentarlos. Por eso la dedicatoria del libro es «A quienes me contaron sus propias historias.» La mezcla de la imaginación, los sucesos vividos y las historias escuchadas dan como resultado una serie de historias producto de la aleación de realidad y fantasía.

Finalmente en el último cuento del libro titulado "Las urnas" la protagonista Idolina, se encuentra atrapada en medio de las urnas que contienen las cenizas de sus antepasados. Poco a poco todos han ido muriendo y ella ha guardado sus restos, a manera de coleccionista, dentro de un armario. En este relato se percibe la figura dominante de la madre, pues a pesar de haber muerto aun sigue rigiendo las acciones y las decisiones que dicho personaje ejecuta. El acoso que la sombra de cada antepasado ejerce sobre ella es inexorable y llega al grado de dominar su existencia. La liberación del ser no es tarea fácil y dentro de esta historia se notan la serie de posibles soluciones por las cuales se puede llegar a la ansiada libertad.

A través de una descripción detallada de los personajes del libro *Serpientes y escaleras* se puede percibir y comprender la importancia que la memoria adquiere en su vida y en la existencia de la propia escritora. Semejante al juego de mesa serpientes y escaleras, la memoria se encuentra llena de altibajos, de realidades inventadas y de fantasías reales en donde se recrean los sucesos que han definido la personalidad. Esta serie de historias se van hilvanando para lograr inventar nuevos mundos con infinidad de posibilidades en donde se puede percibir la persistencia de la memoria y del exilio, los cuales se convierten en motivo, principio y fin de la vida.

---

[11] ANGELINA MUÑIZ–HUBERMAN, *op. cit.*, p. 108.

Capítulo XXV

(Re)descubriendo a Mario Levrero: unos cuentos fuera del canon

Lorena Ferrer Rey, Universidad Autónoma de Madrid

Mario Levrero murió en 2004, después de una carrera literaria que se había iniciado a finales de los años sesenta. Antes de su muerte, únicamente habían llegado a España dos de sus primeras novelas, *La ciudad* y *El lugar*, confusamente agrupadas bajo el rótulo de ciencia–ficción en la colección «Mundos imaginarios» de Plaza & Janés, y lo habían hecho casi treinta años después de su primera publicación en Uruguay. Ya una vez fallecido, ha sido el grupo Random House Mondadori (primero en el sello editorial de perfil independiente Caballo de Troya, después en Debolsillo) el que se ha dedicado a desempolvar algunas de sus novelas más importantes, pero, aún hoy día, un lector que resida en España y se quiera acercar a la obra de Levrero se encontrará con que solo puede acceder a sus primeras novelas, las de la *Trilogía involuntaria*, escritas en la década de los setenta y a comienzos de los ochenta, sus últimos libros —*El discurso vacío,* de 1996, y *La novela luminosa*, publicada póstumamente—, con estructura de diario y a medio camino entre lo ensayístico y lo ficcional, y a esa novelita paródica del género policial que es *Dejen todo en mis manos*, escrita también hacia el final de su producción. Nada más. Entre estas publicaciones existe un vacío de casi dos décadas; vacío que, paradójicamente, está ocupado por varias novelas, historietas, crucigramas, artículos de prensa y toda su cuentística.

Más allá, entonces, de que el nombre de Mario Levrero apenas sea mencionado cuando se habla de la narrativa latinoamericana del pasado siglo, ni siquiera dentro del panorama universitario, resulta verdaderamente complicado adentrarse en su obra de una manera que no sea parcial y fragmentaria. Los grandes desatendidos del sector editorial han sido sus cuentos: de los siete volúmenes de relatos que Mario Levrero publicó en vida, solo recientemente la Casa Editorial HUM ha rescatado tres de ellos, *Todo el tiempo*, *Los muertos* y *Aguas salobres* (unidos estos dos últimos en un solo volumen), los cuales, lamentablemente, no han llegado a nuestras librerías. No ha de considerarse esto un asunto baladí, ya que la producción cuentística del uruguayo ocupa desde 1970, cuando sale a la luz *La máquina de pensar en Gladys* —a la vez que su primera novela, *La ciudad*— hasta 2003, año de publicación de *Los carros de fuego*; es, a la vez, apertura y cierre de su obra literaria y discurre paralelamente a sus novelas, guardando, como es obvio suponer, muchas similitudes con estas. Al mismo tiempo, sus cuentos son protagonistas de la parte central de su literatura, el corazón invisible o subterráneo de la misma, e ignorarlos supone despreciar una de las caras más importantes de ese escritor poliédrico que es Levrero. Elvio Gandolfo, quien fue su editor y amigo personal, declara que la complejidad temática, formal e incluso rítmica del uruguayo no es tan apreciable en ninguna de sus novelas como en sus libros de cuentos, capaces de condensar entre tapa y contratapa la esencia multifacética y superabundante de su universo creativo.

Sin embargo, los cuentos de Mario Levrero no son solo libres por el mero hecho de ser prácticamente inhallables en las librerías y haberse visto excluidos de las antologías o estudios académicos; aparece en ellos, además, una voluntad de transgresión estética. La narrativa breve de este autor no parece seguir las pautas de ninguno de los patrones más habituales de composición cuentística y, por ello, desafía un canon dentro del cual no consigue inscribirse. El término *libertad* resulta aquí fundamental, pues como el propio Levrero reconoce: «Mis trastornos tienen una excelente definición: son la consecuencia de mi historia personal, y sobre todo son el precio de mi libertad». [1] La cita tendría la misma efectividad si cambiásemos "mis trastornos"

[1] MARIO LEVRERO, *La novela luminosa*, Debolsillo, Barcelona 2009, p. 30.

por “mi literatura” y es que los *trastornos literarios* del uruguayo, dentro de los cuales entran sus relatos breves, son la muestra perfecta de una personalidad creadora absolutamente libre. «En mi opinión, lo principal, casi diría lo único que importa en literatura es escribir con la mayor libertad posible» [2], le escribe a Pablo Silva en la correspondencia electrónica que con él mantiene. La libertad compositiva va también asociada a otro concepto clave para hablar de la literatura levreriana: la imaginación. «Mi doctora no se emocionó; siempre estuvo convencida de que soy loco, o por lo menos demasiado imaginativo» [3], declara el propio autor también en *La novela luminosa.* El último de estos calificativos resulta el más certero para definir a Levrero en una única palabra —mucho más que loco, mucho más que raro, mucho más que cualquiera de los marbetes críticos que él tanto desdeñaba— y no podríamos sustituirlo por otro que no sea el de libre: el desborde imaginativo de este autor no es sino consecuencia y precio de su asimismo desbordante libertad.

Cuando lo leemos, Levrero parece hablarnos desde un territorio distinto al que se extiende bajo nuestros pies, un territorio extraño a la vez que familiar: su voz surge del reducto de la imaginación, al que se traslada para crear. Solo en este lugar de transformación alquímica, el impulso no racional y misterioso del que surge la creación, y que es fruto de las vivencias, sentimientos o experiencias espirituales, podrá traducirse a imágenes. Lacan decía que detrás de la imagen se encontraba la palabra, Levrero irá más lejos y agregará que la palabra está encriptada y la única manera de recuperarla es visualizar antes la imagen tras la que se esconde. Su trabajo como narrador consistirá en esta segunda traducción a nuestro lenguaje, de las imágenes sensoriales “vistas” o vividas interiormente, accesibles solo a través de la imaginación, que «siempre es la puerta, la vía de comunicación con las cosas profundas ocultas a la conciencia.» [4] Levrero atina así a describir la génesis creativa:

[2] PABLO SILVA OLAZÁBAL, *Conversaciones con Mario Levrero*, Trilce, Montevideo 2008, p. 15.

[3] MARIO LEVRERO, *La novela luminosa*, cit., p. 562.

[4] PABLO SILVA OLAZÁBAL, *op. cit.*, p. 34.

> En un tiempo previo a la escritura, que puede ser de días, semanas o meses, hay una inquietud indefinida, como un impulso hacia un objetivo todavía no perceptible; cuando se concreta, el impulso de escribir un texto determinado aparece nítidamente y de improviso, como si se generara recién en ese momento. Una vez resuelta la primera frase —lo más difícil, pues uno siente o sabe que esa frase determinará todo: estilo, ritmo, estructura— el resto suele fluir sin problemas, salvo en algunos casos especiales; y es durante ese tiempo de creación cuando se da el placer, y al mismo tiempo la angustia, y aun la ansiedad, y sobre todo una especie de eclipse del yo habitual, un distanciamiento con el entorno. [5]

Se hace inevitable traer a la memoria declaraciones muy similares de otros escritores, también rioplatenses, con cuyas obras los críticos han intentado establecer una filiación. Por una parte estaría Felisberto Hernández, quien en *Explicación falsa de mis cuentos* habla de una intervención misteriosa de la conciencia en el proceso creativo y del cuento como planta que comienza a crecer dentro de uno mismo con su vida extraña y propia, ajena a leyes lógicas e independientes de la del escritor en el que germina. Por el otro, Cortázar, para quien «el signo de un gran cuento» es aquello «que podríamos llamar su autarquía» [6] y la escritura, algo así como el exorcismo de criaturas invasoras que luchan por tomar forma en el texto. El cuentista sería, entonces, una especie de médium a través del cual pasaría ese coágulo informe que es el germen de un cuento para así convertirse en producto literario. Sin esfuerzo, «como si el cuento ya estuviera escrito con una tinta simpática y uno le pasara por encima el pincelito que lo despierta.» [7] En todos estos casos se habla de un cierto extrañamiento de quien escribe: «*El escritor* es un ser misterioso que vive en mí, y que no se superpone con mi *yo*, pero que tampoco le es completamente ajeno», dice Levrero [8]. Es en el reconocimiento de esta alteridad donde se funda el desgajamiento de su nombre: Jorge Mario Varlotta Levrero es tanto un *yo*, Jorge Varlotta, en su vida habitual, como *el escritor* Mario Levrero, que surge en el preciso momento de escribir

---

[5] HUGO VERANI, "Conversación con Mario Levrero", en JORGE RUFFINELLI (ed.), *Nuevo Texto Crítico,* vol. VIII, n. 16–17, Stanford University, julio 1995–junio 1996, p. 8.

[6] JULIO CORTÁZAR, "Del cuento breve y sus alrededores", en *Último Round*, t. 1, Siglo XXI, Madrid 2009, p. 65.

[7] Ivi, p. 74.

[8] HUGO VERANI, "Conversación con Mario Levrero", cit., p. 7.

«por la confluencia del yo con otros estratos, núcleos o intereses del ser.» [9]

Podríamos vincular también, aunque quizá por contraste, la descripción que hace Levrero de su manera de escribir con el punto quinto del *Decálogo del perfecto cuentista* de Quiroga: «No empieces a escribir sin saber desde la primera palabra adónde vas. En un cuento bien logrado, las tres primeras líneas tienen casi la importancia de las tres últimas». [10] Si bien Levrero reconoce que la primera frase de un relato es la más importante por su determinante influencia en lo que vendrá después, declara asimismo que no piensa en el final de lo que va a escribir y supone que este caerá solo cuando no vea cómo continuar. Ello se relaciona con la preexistencia de los textos a su escritura, con una forma definitiva pero aún invisible, a la que solamente hace falta convocar con ese pincelito del que habla Cortázar. Por esta despreocupación acerca de los finales, que no suelen ser inesperados sino más bien lánguidos o apagados, es que el uruguayo prefiere darles el nombre de relatos o "novelas comprimidas" a sus textos más breves, en lugar de hablar de cuentos. Estos deben estar construidos, según él, en función de su final —pues «el final de un cuento siempre es una forma de solución» [11]—, mientras que los relatos abiertos que él escribe son de corte más bien existencial y persiguen, como cualquier novela, perfilar «una serie de climas indecibles, como trozos de vida personal que se agregarán a la memoria del lector.» [12] A pesar de la reconocidísima afición de Levrero por el género policial —desde el gran Raymond Chandler hasta las novelitas de quiosco que leía vorazmente y a toneladas—, la construcción cerrada que dicho género impone y por la que todo enigma planteado ha de quedar perfectamente resuelto le supone una pequeña decepción, ya que «una novela cerrada deja una sensación de vacío, porque no tiene la menor capacidad de movilizar al lector. Te angustia, y te saca la angustia que te creó; no te deja

[9] *Ibid.*

[10] HORACIO QUIROGA, "Decálogo del perfecto cuentista", en CARLOS PACHECO y LUIS BARRERA LINARES, *Del cuento y sus alrededores*, Monte Ávila, Caracas 1993, p. 335.

[11] PABLO SILVA OLAZÁBAL, *op. cit.*, p. 27.

[12] Ivi, p. 28.

una angustia libre que puedas aprovechar para modificar tu vida —como sucede con la verdadera literatura.» [13]

Es posible que sea esta la razón por la que sus cuentos no presentan un final sorpresivo ni realmente conclusivo de la historia; Levrero abandona la estructura cerrada del cuento y ofrece más problemas —problemas que después el lector tendrá que resolver por sí mismo en su propia vida— que soluciones. Ricardo Piglia, en sus *Tesis sobre el cuento*, vincula este tipo de construcción con la versión moderna del género, heredera de autores como Chéjov o Katherine Mansfield, quienes trabajan la tensión entre las dos historias —entre aquella que es visible durante el relato y otra que solo se hace visible en sus intersticios o elusiones— sin resolverla nunca. La manera en la que este autor contrapone, en otro de sus textos, el modo de concluir de un cuento y una *nouvelle* se halla más en consonancia con la denominación que Levrero proponía para sus narraciones breves. Así, Piglia dice: «Retomando la diferencia entre el cuento y la *nouvelle*, digamos que esa diferencia tendría que ver con el lugar del final, porque el final, en el caso de la *nouvelle,* no coincide, como en el cuento, con el final mismo de la historia, sino que está puesto en otro lado». [14]

No andaba tan desencaminado el uruguayo al hablar de "novelas comprimidas" si pensamos en esta peculiaridad acerca de los finales de sus narraciones, mucho más centradas en la creación de pequeños climas o ambientes. Así, en un pasaje de *Los muertos*, el narrador describe un proceso que se podría corresponder con esta concepción climática y sinestésica del hecho creativo, según la cual las imágenes sensoriales son hilos cuyo entramado configura aquello que Henry James caracterizara, en su relato homónimo, como *la figura en la alfombra*:

> Hay un dibujo que se va formando, lleno de palabras, o es tal vez un discurso cuyas palabras se ordenan formando un dibujo. Al principio todo es confuso y oscuro, luego aparece un bulto que se va revelando como integrado por capas, algo como telas dibujadas, pegoteadas entre sí, húmedas y apelotonadas,

[13] MARIO LEVRERO, "Entrevista imaginaria con Mario Levrero", en «Revista Iberoamericana», n. 160–161, julio–diciembre 1992, p. 1175.

[14] RICARDO PIGLIA, "Secreto y narración. Tesis sobre la *nouvelle*", en EDUARDO BECERRA (ed.), *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*, Páginas de espuma, Madrid 2006, p. 204.

> y debo tener la paciencia de irlas despegando una a una sin que se dañen; esto puede llevar mucho tiempo o incluso no suceder nunca; yo no soy realmente quien opera sino apenas un espectador casi pasivo: mi única actividad consiste en mantener la atención puesta en ese transcurrir, tratando de eliminar interferencias. [...] Las palabras del discurso son formuladas mentalmente y sólo adquieren cuerpo y un sentido preciso cuando se ajustan a las sugerencias de los dibujos y de los olores; pero así y todo no sería capaz de repetirlas: sólo ahora, mucho más tarde, puedo tratar de reconstruirlas con otras palabras para indicar el clima del discurso, no las palabras mismas ni su significado exacto, que siempre se me pierden.
> Así los dibujos y las palabras me llevan como por piezas contiguas que sin embargo son la misma pieza; sin duda una habitación interior, algo mío, expresándose en diferentes imágenes y sensaciones. [15]

La mención a una "habitación interior" alude al buceo en la introspección; es gracias a esta peculiar *catábasis* o descenso a las profundidades oscuras del ser —catábasis que irá seguida de un ascenso o *anábasis* en forma de creación literaria— que el escritor podrá acceder al material con el que conformar sus narraciones. En este sentido, Levrero manifiesta una fuerte vocación introspectiva y corrige a quienes lo califican de excéntrico para autodefinirse como "céntrico en sí mismo", es decir, *egocéntrico*: «los límites de mi literatura están impuestos por mi egoísmo, mi narcisismo, mi limitada experiencia del mundo, mi casi solipsismo o casi autismo». [16]

Pero no es solo este valor introspectivo de su literatura lo que descubrimos en el anterior fragmento; en la entrevista que le hace el profesor Hugo Verani, el propio Levrero lo cita también a propósito del funcionamiento por medio de imágenes que se desencadena en un sueño. Escribir puede consistir en revivir el clima o "coloración afectiva" de los sueños a través de las diversas sensaciones que estos evocan, en desentrañar a partir de ellas un pequeño mundo, una historia completa que la escritura terminará de perfilar. La potencialidad de lo onírico es uno de los rasgos más emblemáticos de la obra levreriana y su relevancia reside tanto en la recuperación de la materia enterrada bajo la conciencia como en la lógica constructiva de sus narraciones. Verani, antes mencionado, prefería derivar el sueño hacia su vertiente

---

[15] MARIO LEVRERO, "Los muertos", en *Espacios libres*, Puntosur, Buenos Aires / Montevideo 1987, pp. 262–263.

[16] PABLO SILVA OLAZÁBAL, *op. cit.*, p. 85.

negativa, la pesadilla, para hablar de que «el suyo [el de Levrero] es un mundo pesadillesco en el cual sucesos anómalos trastornan el acontecer cotidiano, generando procesos interiores atormentados e inestables, portadores de un simbolismo difuso e inaccesible a la razón.» [17] El apunte resulta valioso para acercarse a la coherencia acausal y desrealizada que rige en las ficciones de Levrero, quien juega con el desconcierto propio de un sueño demasiado semejante a lo real y lo invierte, haciendo que la realidad de sus relatos parezca más cercana a lo insomne que a lo vigil.

El deseo de incursionar en el territorio de lo habitualmente velado para la conciencia y hacer emerger, bien mediante el ejercicio introspectivo, bien mediante la exploración en lo onírico, el abundante universo alojado en el inconsciente, responde a un espíritu de indagación, a una voluntad primordial de saber. Podemos relacionar este hecho, de nuevo, con las tesis de Piglia, para quien las narraciones se fundan en ese problema del saber y «enigma, secreto, misterio, suspenso y sorpresa son formas de conocimiento que condicionan el desarrollo de las historias.» [18] En todo relato hay, según él, algo que no se conoce, una figura incomprensible que se oculta para, normalmente, emerger al final; las palabras que lo componen no son sino el hilo de Ariadna que conduce al saber y en función de este último se estructura. Piglia lo explica del siguiente modo: «El cuento se construye para hacer aparecer artificialmente algo que estaba oculto. Reproduce la búsqueda siempre renovada de una experiencia única que nos permita ver, bajo la superficie opaca de la vida, una verdad secreta». [19]

El afán de descubrimiento de una supuesta "verdad secreta" también es la fuente de motivación de los cuentos de Mario Levrero, pero lo es de un modo particular, pues como declara el narrador de su relato *Siukville*: «Muchas veces *he soñado, o mejor dicho, descubierto*, mi anhelo secreto de fundar un pueblo». [20] La importancia de la cita está en la identificación entre soñar y descubrir: tanto autor como personajes requieren de ese acceso a través de la materia onírica para obtener

[17] HUGO VERANI, "Mario Levrero, aperturas sobre el extrañamiento", en JORGE RUFFINELLI (ed.), *op. cit.*, p. 45.

[18] RICARDO PIGLIA, "Secreto y narración. Tesis sobre la *nouvelle*", cit., p. 192.

[19] ID., "Tesis sobre el cuento", en *Formas breves,* Anagrama, Barcelona 2000, p. 112.

[20] MARIO LEVRERO, "Siukville", en *Espacios libres*, cit., p. 97. La cursiva es mía.

un mínimo atisbo de entendimiento. Véase en ello, si se quiere, una filiación con el surrealismo —Levrero reconoce que este no lo marcó de entrada, aunque sí pudo incorporar algunos de sus elementos— o con el psicoanálisis —las menciones a Jung en su obra son abundantes, pero también se intuyen en ella sus lecturas de Lacan o Freud—; sin embargo, esta cuestión podría llevarnos mucho más lejos que a un mero juego de influencias. Me atrevería a decir que en la peculiar relación que establecen el soñar y el saber reside la seña de identidad de la narrativa breve de este autor.

Para ahondar en esta asociación entre cuento, sueño y descubrimiento, y ver más detenidamente cómo se entrelaza con el resto de constantes de sus relatos, me centraré en uno de ellos, *Noveno piso*, del cual Helena Corbellini opina que «funciona como una metonimia de la narrativa levreriana porque condensa los motivos fundamentales de su cosmos imaginario.» [21] Los narradores de Levrero —y en este sentido, el de *Noveno piso* no es una excepción— siempre se deben a un propósito, a algún tipo de búsqueda incesante que conduce su trayectoria hacia lo insólito y que nunca abandonan, por más que termine en frustración. En este caso es la dialéctica de dos elementos en tensión —el deseo de llegar por un lado, la imposibilidad de hacerlo por otro— la que genera en el protagonista un sentimiento de inquietud por aquello que no conoce y persigue. En ese “otro” misterioso que es el ascensorista se deposita el secreto de la narración y la búsqueda, al igual que el texto, «gira[rá] en el vacío de eso que no está dicho» [22], sino apenas agazapado tras una frase musitada por ese personaje en posesión del saber. La voluntad de llegar al destino en el que supone que ella lo espera se convierte en una voluntad de conocer lo que se ignora y genera una ansiedad pesadillesca, causante a su vez del extrañamiento de lo circundante y hasta del extrañamiento del propio yo, quien se encuentra en el espejo con una versión vieja, ridícula, pobre y desdentada de sí mismo. El deterioro va aumentando a medida que se atisba el punto de llegada, pues, como Levrero declaraba, en sus rela-

[21] HELENA CORBELLINI, “Las traiciones del soñante”, en JORGE RUFFINELLI (ed.), *op. cit.*, p. 21.

[22] RICARDO PIGLIA, “Secreto y narración. Tesis sobre la *nouvelle*”, cit., p. 190.

tos no hay enigma que resolver y si, como en este caso, se pretende hacerlo, el resultado es un final destructor:

> Yo avanzo a tientas por el corredor; las luces se han apagado, el edificio cruje y se dobla, se abren boquetes y caen trozos de cielorraso. En su cuarto hay un gran espejo, que es lo que yo busco; y a la luz de la llama de mi encendedor contemplo mis ojos, que no han variado, contemplo asombrado mis ojos de niño, mis ojos de siempre, mis ojos nacidos para este asombro, para este momento, contemplo mis ojos y ya no trato de comprender, mientras el edificio comienza a desplomarse, mientras la llama del encendedor se apaga. [23]

Borges termina uno de sus ensayos, *La muralla y los libros*, diciendo que la «inminencia de una revelación que no se produce, es, quizá, el hecho estético.» [24] Mario Levrero retoma esta lección borgeana para fundar la esteticidad de sus relatos, no en la asunción de pautas compositivas que respeten la fidelidad del género, sino en el desvío, libertino y libérrimo, de los cánones; no en la revelación final, sino en la inminencia de la misma. Renuncia a dar explicaciones, a desvelar lo que se oculta tras la trama que entretejen sus palabras, a que el lector sepa, comprenda, vea; le insta, de hecho, a ni siquiera tratar de hacerlo. Opta por dejarle, mejor, una marca indeleble pero indolora, en agregarse a su experiencia vital y literaria a modo de asunto irresoluble aunque placentero, de pedacito ínfimo de libertad. Y yo opto por que sean sus propias palabras las que corroboren y rematen lo que, más o menos torpemente, he tratado de explicar a lo largo de estas páginas:

> Un ciclo no cerrado, no concluido con un adiós ni con un disgusto, ni un reproche; como una herida, leve ciertamente, pero herida al fin, que nunca cicatriza del todo. Algo pegajoso, como un cuento inconcluso. [25]

---

[23] MARIO LEVRERO, "Noveno piso", en *Espacios libres*, cit., p. 92.

[24] JORGE LUIS BORGES, "La muralla y los libros", en *Inquisiciones. Otras inquisiciones*, Debolsillo, Barcelona 2011, p. 154.

[25] MARIO LEVRERO, "Algo pegajoso", en *Espacios libres*, cit., p. 212.

Capítulo XXVI

México DF, ciudad–laberinto en *¿En quién piensas cuando haces el amor?* de Homero Aridjis

Laurence Pagacz, Université catholique de Louvain

¿En quién piensas cuando haces el amor? (1996) del mexicano Homero Aridjis (1940) es la segunda parte de un díptico apocalíptico [1] consagrado a la supervivencia del ser humano en la "smogópolis" en que se convierte México en el año 2027. En esta novela, Aridjis describe una ciudad laberíntica, salpicada de criaturas mitológicas, en la cual cuatro mujeres caminan de un lugar a otro y ofrecen una descripción de Ciudad Moctezuma, metáfora muy realista del actual México DF, que terminará destruido por el gran terremoto del Quinto Sol, conforme a la leyenda azteca de los Soles [2].

A partir del uso actualizado de la mitología griega y azteca, Aridjis pone en escena la interpenetración de la cultura prehispánica y la cultura occidental en las que se inserta América Latina. *¿En quién…?* narra de forma realista la vida cotidiana, en una ciudad–laberinto, de una población dirigida por reencarnaciones modernas de los dioses del panteón azteca.

[1] *La leyenda de los soles* (1993) constituye la primera parte del díptico. El título de *¿En quién…?* remite a una canción de amor que está presente a lo largo del relato.

[2] Según esta leyenda, cuatro soles fueron sucesivamente destruidos y provocaron la muerte de todos los hombres antes de entrar en la era contemporánea, la del Quinto Sol, que será destruida por el movimiento. 2027 es el próximo fin de siglo azteca (cada 52 años).

1.1. Ciudad Moctezuma, ciudad–laberinto en ruinas

El proyecto que lleva a término Homero Aridjis en su díptico apocalíptico está relacionado con su activismo ecologista, que tiene su origen en 1985 con la creación del Grupo de los Cien [3]. De forma recurrente en su obra, el trasfondo realista del relato se combina con una metaforización de la realidad actual, llevada a cabo por el recurso a las mitologías griega y azteca. En el caso de la novela que me ocupa, tomando como centro la imagen del laberinto Aridjis remite claramente a la situación crítica del México DF actual. Como es sabido, en los años 80 la ciudad vive el paso de la metropolización, relacionada con la industrialización, a la megapolización, en la que la lógica ya no es económica sino demográfica, lo que conlleva repercusiones ecológicas [4]; también quedan huellas de la guerra sucia de los 70, en la que el PRI reprimió por la fuerza todo movimiento de oposición al poder y fue responsable de decenas de muertos y desaparecidos [5]. Esa conjunción hace de México DF una ciudad donde se vuelve difícil transitar, respirar y vivir. «El concepto de laberinto es […] una suerte de arquetipo del espacio, es un modelo recurrente que se aplica, en principio, cada vez que la movilidad es restringida de una manera suficientemente compleja como para escapar a la comprensión inmediata del sujeto de esta movilidad». [6]

---

[3] Cien intelectuales y artistas, entre cuales Octavio Paz, Gabriel García Márquez, Carlos Monsiváis, ecc., forman parte del Grupo, encabezado por H. Aridjis. Luchan por el medioambiente en México: disminución de la contaminación, protección de la tortuga marina, de las mariposas monarcas, de la selva Lacandona, ecc.

[4] MAYTE BANZO, "Mexico: de la ville à la mégapole", «Autrepart», n. 11, 1999. La megalópolis reúne varios centros metropolitanos, a diferencia de la megápolis, como México, cuya extensión de la periferia literalmente explota.

[5] El Partido Revolucionario Institucional, de derecha, se mantuvo en el poder de 1929 a 2000 y ha regresado en 2012 para cumplir un nuevo sexenio.

[6] ABRAHAM MOLES y ELISABETH ROHMER, *Labyrinthes du vécu: l'espace, matière d'actions*, Librairie des Méridiens, París 1982, p. 77. La traducción es mía. Esta definición de "laberinto" dada por Abraham Moles se corresponde con la descripción siguiente de Ciudad Moctezuma: «Ciudad Moctezuma era una urdimbre interminable de calzadas, callejones y cruces […]. Avenidas de circularidad sin centro, arterias entretejidas en desorden, periféricos y circuitos con cientos de entradas y salidas […], angostillos y cerradas conformaban el embrollo, el mapa de la confusión», en HOMERO ARIDJIS, *¿En quién piensas cuando haces el amor?*, Alfaguara, México 1996, p. 111.

Ciudad Moctezuma se presenta como un espacio cerrado y complejo, separado del resto del mundo designado por la palabra "afuera" [7]. Las protagonistas —la gigante Yo, Facunda y las tres hermanas Arira, María y Rosalba— trabajan juntas en el edificio de la Compañía de Teatro, cerca del centro. Al conocer por boca de Antonio, el marido de Rosalba, que su mujer ha muerto, se desplazan en taxi a «las afueras de las afueras de Ciudad Netzahualcóyotl» [8], en el suburbio de México. Después del velorio, regresan a pie a Ciudad Moctezuma, a casa de Arira. Las doce horas que dura el camino permiten entender la dificultad de movimiento, apenas exagerada: «Agustín Ek [alcalde de la ciudad] era el maestro de los letreros mal puestos, de los señalamientos confusos y de las salidas de urgencia que daban a una pared o a una barranca». [9] Como indica Moles [10], la calle es un espacio regido por el poder público que se encarga de la regulación y la gestión de la ciudad. En *¿En quién…?*, la gente que supuestamente aporta su ayuda para el buen funcionamiento urbano no es fiable: los taxistas no leen mapas y hacen correr «el riesgo de perderse durante horas» [11]; los empleados de Correos siempre hurgan en el correo; los empleados de basura dejan ésta al aire libre; los policías son "arañas" que atrapan moscas bajo forma de niños, asaltan la Tesorería, frecuentan narcotraficantes y dan a luz a niños que heredan «de su[s] padre[s] el gusto por la delincuencia» [12]; los políticos "desgobierna[n]" [13] y el presidente posee un rancho «adonde le llev[an] niños y niñas de la calle para su placer o su sadismo» [14]. La calle se vuelve así un espacio inseguro, incluso peligroso, gobernado de manera dictatorial. Se compara Ciudad Moctezuma con otras capitales que «goz[an] de las visiones urbanísti-

[7] Ivi, p. 178.
[8] Ivi, p. 17.
[9] Ivi, p. 200. Esas descripciones corresponden a la realidad de las ciudades mexicanas. Además de la confusión en los señalamientos, el tráfico es espantoso, en términos de cantidad de vehículos y en términos de circulación: las calles tienen en general un sentido único, y entrar en coche en una ciudad significa, como en el laberinto, no saber cuándo ni por dónde se sale.
[10] Abraham Moles y Elisabeth Rohmer, *op. cit.*, p. 139.
[11] Homero Aridjis, *op. cit.*, p. 112.
[12] Ivi, p. 192.
[13] Ivi, p. 48.
[14] Ivi, p. 219.

cas de nuestro tiempo» [15]: no es «un sueño futurista, [es] un delirio actual» [16] que construye "ruinas contemporáneas" [17]. Miguel López Lozano ve en ello una crítica más global del afán político de construir una ciudad conforme al modelo de la modernidad occidental: la ciudad no sólo no cumple con sus promesas de modernidad que ordena y domina el mundo, sino que tampoco cumple con la idea casi positiva del laberinto urbano relacionado con la imagen del *flâneur* que vagabundearía por la ciudad como por los meandros de su propio ser: el ruido, el tráfico y la muchedumbre impiden cualquier posibilidad de reflexión a solas. Aquí, al contrario, el laberinto se debe concebir «sin entradas ni salidas, sin centro ni Minotauro, hecho de inmovilidad y movimiento, de soledad y promiscuidad, y bastante feo.» [18] Que no haya ni centro, ni salida —metas del andar— ni Minotauro —el doble instintivo del héroe— significa que la ciudad laberíntica escapó del dominio humano que veía en el laberinto la metáfora del camino metafísico humano y su complejidad interior. Ahora que ya no es «dispensadora de identidad, de protección y de sentido» [19], la ciudad puede cerrarse y devorar a sus habitantes que la construyeron: el sueño utópico de la ciudad moderna como hogar del hombre y de su progreso industrial se convierte en pesadilla distópica. La distopía como "revés de la utopía" [20] permite a Aridjis criticar la sociedad mexicana actual. Los dos puntos que siguen se centran en el tratamiento del tiempo en la ciudad–laberinto y en la subjetividad devorada por la misma.

1.2. El fin del Quinto Sol: saluda del laberinto–ciudad

Tal subversión del espacio moderno del progreso —la ciudad— no se puede entender sin la subversión del tiempo moderno occidental, a

[15] Ivi, p. 27.
[16] *Ibid.*
[17] Ivi, p. 35.
[18] Ivi, p. 27.
[19] ROSALBA CAMPRA, "La ciudad en el discurso literario", en «Sic», n. 5, mayo de 1994. Cit. según NÉSTOR GARCÍA CANCLINI, "Villes–spectacles et villes paranoïaques", en «Sociologie et Sociétés», n. 1, 2005, pp. 151–170. La traducción es mía.
[20] HÉLÈNE TAILLEFER, "L'utopie moderne ou le rêve devenu cauchemar. Portrait de la transformation d'un genre", en «Postures», n. 9, 2007, p. 114. La traducción es mía.

saber la linealidad y lo que Jameson llama "presente perpetuo" y esquizofrénico por la falta de memoria del pasado [21]. El tiempo lineal de la tradición occidental se ve entorpecido por el tiempo cíclico y espacializado de la mitología azteca y su sucesión de destrucción–renacimiento del sol regido en alternancia por los dioses Quetzalcóatl, Serpiente Emplumada y dios pacífico, y Tezcatlipoca, dios guerrero del Espejo humeante, doble negro del primero. La novela se ubica en un tiempo futuro, el fin del Quinto Sol, al mismo tiempo que en un tiempo anterior, ya que el nombre de la ciudad, Moctezuma, remite al último rey electo y semidiós de la época precolombina y, además, la presencia de Tezcatlipoca y Huitzilopochtli, dios tribal de los aztecas, evoca el regreso de los dioses del sacrificio humano al tiempo contemporáneo. Así, Ciudad Moctezuma condensa en el futuro el mundo moderno, tecnológico, progresista, occidental y antiecológico que principia la Conquista y el mundo azteca dirigido por el dios Tezcatlipoca. De esta manera, Ciudad Moctezuma es una suma de dos mundos distintos que se materializa en la fusión de políticos del mundo contemporáneo y de dioses prehispánicos, puesto que el presidente se llama José Huitzilopochtli Urbina —remite a José López Portillo— y el jefe de la policía Carlos Tezcatlipoca —remite al negro Durazo [22]—. El modo de destrucción de la ciudad —el sismo apocalíptico— corresponde a la vez a la leyenda azteca y a una realidad de México, que es un lugar sísmico.

También en la estructura, unos paralelismos construyen el carácter cíclico de la novela: unos acontecimientos se repiten dos veces, aunque no exactamente de la misma manera. Paralelo a la marcha del mundo hacia su fin, el camino de las protagonistas, en sus puntos de partida y de llegada, subraya escenas a la vez parecidas y opuestas: la muerte del mundo al final responde a la muerte de Rosalba al principio; en este último momento, Yo estaba en el edificio de la Compañía de Teatro comiendo una manzana que debe tirar a la basura; al final, cuando el mundo se derriba, come una manzana en el jardín de Arira y

---

[21] FREDRIC JAMESON, *Le Postmodernisme ou la Logique culturelle du capitalisme tardif*, École nationale supérieure des Beaux–Arts, París 2007.

[22] Arturo Durazo Moreno (1924–2000), o "el negro Durazo", fue jefe de la policía de México durante el sexenio de José López Portillo (1976–1982). Extorsión, corrupción y tortura perpetradas por la policía se añadían a las relaciones con el narcotráfico.

se encuentra con el amor de su vida. Esta última imagen remite a la vez al jardín de las Hespérides, cuyas manzanas de oro eran guardadas por las hijas del gigante Atlas, y a la era azteca del Primer Sol en la que vivían los gigantes, lo que establece un vaivén entre pasado y futuro, así como entre mito y realidad. Otro ciclo se conforma alrededor del personaje de Arira: al principio, una orquesta de músicos indígenas busca la atención de la actriz famosa tocando un vals. Ella ni los ve ni los oye. Al final, se detiene a oírlos. En fin, para María, el rechazo inicial del marido de su hermana gemela, Rosalba, da finalmente lugar a una noche juntos. Los tres ciclos manifiestan el paso de lo personal a lo cósmico, de la indiferencia a la atención, del rechazo al amor. Esa manera de relacionar historia personal e historia planetaria corresponde a la estética prehispánica que no separaba el destino humano del cosmológico, el nivel micro del macro: no por casualidad se dice de muchas personas en la novela que han muerto de un ataque al corazón, así como el corazón de la tierra fallece a causa de los sismos.

En cuanto al anclaje en el presente, se difunde en la sociedad por la Circe de Comunicación, «el medio más olvidadizo de todos, […] donde el nuevo comercial borra el anterior» [23], que "incomunica" [24] con programas perversos o dedicados a la "actualidad del olvido" [25]. En estas imágenes se hace presente la realidad mexicana cuyos programas de televisión, controlados por el gobierno, consideran prioritario el "divertimento" de la gente, en detrimento de una vida cultural de calidad. La política del olvido destruye la cultura, cuya pérdida se lamenta en la novela, ya que los teatros se vacían y se derrumban sin presupuesto estatal. Ello junto a la pérdida de la naturaleza, como si las dos estuvieran ligadas y la naturaleza formara parte de una actitud artística: «En este dédalo singular, la vida vegetal y animal, y la vida cultural, habían sido casi exiliadas, las librerías, las bibliotecas, los jardines, las salas de conciertos y los teatros casi no existía». [26] De hecho, Aridjis considera la defensa de la naturaleza como un acto poético, casi como una mística.

---

[23] HOMERO ARIDJIS, *op. cit.*, p. 57.
[24] Ivi, p. 177.
[25] *Ibid.*
[26] Ivi, p. 111.

1.3. La ciudad–laberinto que devora a sus presas

Del mismo modo que el laberinto de Ciudad Moctezuma se vuelve arquetipo de una realidad mexicana actual que adaptó el funcionamiento occidental por el anclaje en el presente y la voluntad política de progreso constante, los sujetos que evolucionan en él no son individuos sino lo que Parkinson Zamora [27] llama «ideas de subjetividad» para designar personajes sin profundidad psicológica pero investidos de una función «intelectual, política o fenomenológica». En el caso de los personajes deambuladores de Aridjis, se añade también una relación con la realidad fantasmal de México en el sentido de que el México antiguo se puede presenciar en el México actual. Así se subvierte la concepción moderna de subjetividad como individualismo. A modo de ilustración, podemos distinguir tres tipos de sujetos: los políticos, los ciudadanos en general y las protagonistas en particular.

Los dirigentes de Ciudad Moctezuma y de México no son sólo hombres, sino también dioses aztecas sanguinarios: Tezcatlipoca; Huitzilopochtli; la diosa Toci, diosa de los temblores y una de las divinidades del sacrificio. El laberinto que construyeron tiene en la gente un impacto que se resume en dos ideas, como lo ha visto Miguel López Lozano: «alienación y pérdida de identidad» [28], que podemos ilustrar con una figura recurrente: la muchedumbre espectral.

Moles indica que el grado de interacción de la gente en la calle disminuye con el aumento del número de personas. A propósito de una sociedad obstruida, dice: «cuando la densificación de la "sociedad de la acera" pasa cierto límite crítico, ensimisma a los seres, elimina la convivialidad y transforma la circulación en la calle en un esfuerzo vehicular» [29]. Este esfuerzo se produce varias veces en *¿En quién…?*, ya que en numerosas ocasiones se destaca la presencia molesta de una muchedumbre como una «burbuja que desaparecía y reaparecía» [30] o

---

[27] LOIS PARKINSON ZAMORA, *La mirada exuberante*, Iberoamericana, Madrid 2011.

[28] MIGUEL LÓPEZ LOZANO, "Surviving the Ecoapocalypse in Homero Aridjis's *La leyenda de los soles* and *¿En quién piensas cuando haces el amor?*", en ID., *Utopian Dreams, Apocalyptic Nightmares: Globalization in Recent Mexican and Chicano Narrative*, Purdue UP, West Lafayette 2008, p. 198.

[29] ABRAHAM MOLES y ELISABETH ROHMER, *op. cit.*, p. 145. La traducción es mía.

[30] HOMERO ARIDJIS, *op. cit.*, p. 119.

«[m]asas de sombras vivas […], más fantasmales que las de los muertos.» [31] La muchedumbre es tan grande que ya no se puede concebir como una suma de individuos, sino como un «organismo monstruoso, pero animado, de dos mil patas y mil cabezas.» [32] El mecanismo de pérdida de la identidad se activa mediante la sofocación: «una muchedumbre móvil y ubicua rodea instantáneamente al individuo, a todos los individuos, y lo sofoca, los sofoca». [33] Se añade el adjetivo "espectral" a partir del momento en el que la gente ya no vive interiormente, vaciada de su identidad; Aridjis mismo da una definición del espectro como una persona "cuyo fin es inminente" [34].

El objetivo último, salir del laberinto, es imposible tanto por los obstáculos que presenta la ciudad, que vimos anteriormente, como por la neutralización de la esencia vital de los seres humanos que la recorren. Este último hecho afecta a la protagonista autobiógrafa de la novela, quien, cuando deja su casa familiar para irse a vivir con Arira, borra también su identidad y se hace llamar "Yo". A lo largo de la novela, Yo, según describe Aridjis en la contratapa, «actúa […] como una especie de metaconciencia»: es el doble del autor, que recorrió la ciudad para escribir su novela, y del lector. No tiene existencia propia fuera de su deambulación y de su mirada de gigante que ve mejor en la muchedumbre. Cuando Baltazar, su novio gigante, le propone salir de México e ir a vivir a Antigua, cerca del Pacífico, Yo responde: «Gustosa haría pareja con Baltazar […] en Ciudad Moctezuma, pero no me veo contemplando toda mi vida crepúsculos y crepúsculos desde una hamaca al borde del río. Soy un animal urbano, desarraigado de la naturaleza, que respira aire contaminado y bebe agua poluta, y así moriré» [35]

Esta última frase permite llegar a la característica profunda de las cuatro protagonistas cuya identidad se construye, a diferencia del resto de la población, a partir del pasado, del recuerdo de un estado anterior

---

[31] Ivi, p. 188.
[32] Ivi, p. 113.
[33] Ivi, p. 187.
[34] Ivi, p. 13.
[35] HOMERO ARIDJIS, *op. cit.*, p. 165. Esta certeza responde bien a la propia situación de Aridjis, que dice sentirse anclado en la megaciudad de México (entrevista inédita con el autor, julio de 2012).

de la personalidad, del país o de la naturaleza. Así, por su relación con la memoria, no se conforman con el retrato social y político antes expuesto, tocado por el olvido. Su camino físico por el espacio de la ciudad despierta recuerdos de su infancia que se relatan en un vaivén no muy delimitado entre el presente y el pasado de la narración, lo que dificulta la lectura. Pasa lo mismo en la ciudad de México: difícilmente se ve la delimitación entre el México antiguo y el actual. Las protagonistas se identifican con el arte, especialmente barroco, por las muchas alusiones a obras barrocas como *La vida es sueño*. De la misma manera que se entrelazan la naturaleza y el arte, las cuatro protagonistas trabajan en el ámbito de las artes, como actriz, técnica de luces, productora o directora, y defienden la naturaleza: María hereda de su hermana muerta la colección de cien pájaros que, a pesar de estar heridos, metáfora de la naturaleza moribunda, cantan; Arira intenta hacer renacer la naturaleza en el valle de México al ocuparse de un «jardín ruinoso» con rosas; Yo heredó de su padre las preocupaciones por la extinción de los animales, cuida unos geranios rojos y es vegetariana.

Las protagonistas, pues, se sitúan en una lógica de conservación y no de destrucción de la vida.

1.4. Conclusión

La reflexión crítica en torno a la modernidad occidental de la ciudad de México en *¿En quién piensas cuando haces el amor?* se vehicula a través de la puesta en relación de dos visiones, la de las autoridades mexicanas que se inspiran en las políticas occidentales y la de las protagonistas. La ciudad moderna, subvertida por la imagen del laberinto, a su vez subvertida por la concepción de un laberinto cerrado sobre sí mismo, ofrece como única salida la destrucción total a la que, según Aridjis, se dirige la ciudad de México actualmente. De esa destrucción se encarga la naturaleza, por vía del Gran Terremoto del fin del Quinto Sol que provoca la irrupción del tiempo en una ciudad sin tiempo, o en un presente perpetuo: tiempo cíclico de la leyenda azteca o pasado de la humanidad relacionada con el arte y la naturaleza, del cual las protagonistas son las depositarias.

Al practicar la política del olvido, la humanidad se ha vaciado de su identidad propia; las protagonistas, cuyos pies recorren la ciudad en ruinas y cuyos ojos críticos permiten tomar la medida de la catástrofe humana, cultural y ecológica que el país y la ciudad sufren, guardan cierta identidad y representan el arquetipo del ser humano salvado por su relación con el arte y la naturaleza.

La novela responde así al género distópico que sitúa la acción en un futuro que es una extrapolación del presente: «El presente contiene en ciernes las ideas que gobernarán el futuro, […] pues es posible extrapolar el porvenir a partir del presente». [36] Al fin y al cabo, el mundo futuro construido por Homero Aridjis no es sino el reflejo metafórico del mundo contemporáneo.

---

[36] HÉLÈNE TAILLEFER, art. cit., p. 119. La traducción es mía.

Capítulo XXVII

La libertad del margen: paseo en la ensayística pigliana

Nathalie Losseau, FNRS–UCL

Me convertí en escritor, se podría
decir, para justificar un diario.
Ricardo Piglia

1. Introducción

No parece una exageración hablar de obsesión cuando se investiga el lugar del diario en la escritura pigliana. En numerosas ocasiones, sea en su narrativa o a lo largo de las entrevistas que le han hecho periodistas o investigadores, el autor argentino subraya el papel decisivo que tiene el Diario en su oficio de vivir o sea, de escribir. Origen de su escritura [1] y testimonio de su relación reflexiva con el lenguaje, se puede intuir que el Diario (que nunca ha sido publicado en otras formas que fragmentos diseminados en cuentos o ensayos) desempeña en toda su obra el papel de máquina narrativa polifacética, de laboratorio de la ficción a la vez que parece el núcleo oculto, el punto ciego que sería lo "no dicho" a partir de lo cual el escritor construye sus relatos:

> Mis relatos cuentan, a la vez, siempre lo mismo, pero no sabría decir de qué se trata. ¿Existiría entonces una constante? En este caso no sería temática sino técnica: he tratado de construir mis relatos a partir de lo no dicho, de cierto silencio que debe estar en el texto y sostener la tensión de la intriga. No se trata de una enigma (aunque puede tomar esa forma) sino de algo más

[1] «Así empecé. Y todavía hoy sigo escribiendo ese Diario. […] estoy convencido de que si no hubiera empezado esa tarde a escribirlo jamás habría escrito otra cosa.», RICARDO PIGLIA, *Prisión perpetua*, Anagrama, Barcelona 2007, p. 17.

> esencial: la literatura trabaja con los límites del lenguaje, es un arte de lo implícito. [2]

Veremos enseguida que, aunque parezca un atajo, hacer el vínculo entre el punto ciego o secreto de la escritura y el diario pigliano mismo no es algo tan atrevido. Para empezar, él mismo evoca el deslizamiento entre su escritura diarista y la escritura ficcional: «Ese diario es la literatura para mí […].Esos cuadernos se convirtieron en el laboratorio de la escritura […]. Por lo demás, yo me inventaba una vida, hacía ficción y ese diario era una especie de novela: nada de lo que está escrito ahí sucedió de esa manera». [3]

La idea del secreto, de algo que no se puede entender aunque se encuentre quizás bajo los ojos, aparece un par de veces en *Prisión perpetua* a propósito de los Diarios de Stephen Stevenson, cuya figura se desliza sobre la del narrador [4]: «En esos Diarios había algo escrito que él nunca había leído; un enigma que tenía que descifrar y que le iba a permitir entender todo». [5]

Ahora bien, esta idea de centro oculto o de núcleo ciego nos remite a ciertas reflexiones del escritor francés Maurice Blanchot que Piglia parece conocer muy bien, incluso hasta el punto de plagiarlo. En uno de sus libros más conocido, *L'espace littéraire*, Blanchot escribe a modo de advertencia (y vuelve otras veces en la misma idea en distintas partes de la obra):

> Un livre, même fragmentaire, a un centre qui l'attire: centre non pas fixe, mais qui se déplace par la pression du livre et des circonstances de sa composition. Centre fixe aussi, qui se déplace, s'il est véritable, en restant le même et en devenant plus central, plus dérobé, plus incertain, plus impérieux. Celui qui écrit le livre l'écrit par désir, par ignorance de ce centre. [6]

---

[2] ID., *Crítica y ficción*, Anagrama, Barcelona 2001, p. 54.

[3] Ivi, p. 51.

[4] Para un análisis más profundo de la "metempsicosis" que ocurre entre el personaje de Stephen Stevenson y el autor–narrador, v. JOSÉ MANUEL GONZÁLEZ ÁLVAREZ, *En los "bordes fluidos". Formas híbridas y autoficción en la escritura de Ricardo Piglia*, Peter Lang, Berlín 2009.

[5] RICARDO PIGLIA, *Prisión perpetua*, cit., p. 96.

[6] MAURICE BLANCHOT, *L'espace littéraire*, Folio Essais, Paris 2007, p. 9.

Un plagio de Blanchot que no ha pasado desapercibido [7] es él que Piglia pone en boca de Emilio Renzi (versión exasperada, esencialmente literaria y estetizante, del propio Piglia cuyo nombre entero es Ricardo Emilio Piglia Renzi) en "Notas sobre literatura en un Diario":

> ¿Cuál es el problema mayor del arte de Macedonio? La relación del pensamiento con la literatura. Le parece posible que en una obra puedan expresarse pensamientos tan difíciles y de forma tan abstracta como en una obra filosófica, pero a condición de que todavía no estén pensados. Ese "todavía no", dice Renzi, es la literatura misma. [8]

Un poco más lejos, he podido identificar otro plagio que remite directamente al género del Diario: «El escritor no puede llevar sino el diario de la obra que no escribe». [9] Siguiendo la pista que nos proporciona el mismo Piglia, podemos leer un poco más lejos el extracto de Blanchot que ha "inspirado" a Piglia: «Nous voyons aussi que ce journal ne peut s'écrire qu'en devenant imaginaire et en s'immergeant, comme celui qui l'écrit, dans l'irréalité de la fiction» [10] y más lejos: «Si donc, nous avons ici un pressentiment de ce que pourrait être le journal de l'expérience créatrice, nous avons en même temps la preuve que ce journal serait aussi fermé, et plus séparé, que l'œuvre accomplie. Car les abords d'un secret sont plus secrets que lui–même». [11]

Estas observaciones previas me permiten adelantar la hipótesis de que el Diario (su forma concreta o a lo menos su idea o su mito) sustenta la escritura de Ricardo Piglia y concentra unas de las concepciones que el escritor se hace del hecho literario, o sea unos de los rasgos

---

[7] RICARDO PIGLIA, *Formas breves,* cit., pp. 83–84. Ese plagio "lúdico" ha sido evocado en el artículo de ALBERTO GIORDANO: "Las perplejidades de un lector modelo", en ALBERTO GIORDANO (ed.), *Modos del ensayo. De Borges a Piglia*, Beatriz Viterbo, Rosario 2005, pp. 210–219.

[8] El original de Blanchot se publica en MAURICE BLANCHOT, *Le livre à venir*, Folio Essais, Paris 2008, p. 204: «Autre problème majeur de l'art musilien: le rapport de la pensé et de la littérature. Il conçoit précisément que, dans une œuvre littéraire, on puisse exprimer des pensées aussi difficiles et d'une forme aussi abstraite que dans un ouvrage philosophique, mais à condition qu'elles ne soient *pas encore* pensées. Ce "pas encore" est la littérature même».

[9] RICARDO PIGLIA, *Formas breves*, cit., p. 23. El original se publica en MAURICE BLANCHOT, *Le livre à venir*, cit., p. 258: «Nous voyons pourquoi l'écrivain ne peut tenir que le journal de l'œuvre qu'il n'écrit pas».

[10] Ivi, p. 258–259.

[11] *Ibid.*

más destacados de su poética. Ahora voy a apuntalar esta idea con proposiciones críticas sacadas de *Formas breves* (donde se encuentran extractos del supuesto diario) y a la luz de algunas declaraciones de Piglia o extractos de las dos novelas cortas que componen *Prisión perpetua*.

El conjunto de *Formas breves*, compilación de once pequeños ensayos sobre la literatura, puede ser leído, según el mismo Piglia como «páginas perdidas en el diario de un escritor.» [12] Además de este "permiso" epilogal, dos textos llevan en el título la mención directa de "Diario": "Notas sobre Macedonio en un Diario" [13] y "Notas sobre literatura en un Diario" [14]. El primero ha sido publicado de manera aislada a fines del 1985 en el suplemento cultural de *Clarín* y el segundo hace parte del *Homenaje a Ana M. Barrenechea*, publicado en el 1984.

1.2. Una mirada al sesgo

Sostener que el Diario de Piglia se ha vuelto el «[t]exto secreto y umbral último de su escritura» [15], lleva a decir que un espacio textual periférico, que teóricamente no pertenece al espacio canonizado (o canonizable), obliga a descentrar la mirada lectoral hacía los bordes de la obra, que pertenecen a lo que el lingüista francés Dominique Maingueneau llama el "espacio asociado"; según explica, el espacio asociado engloba todo tipo de textos que acompañan una obra tales como los comentarios, las entrevistas, los prefacios, las dedicatorias, los escritos sobre otros artes u otros autores que se parecen a veces a unos ensayos en sí [16]. Para incluir esos textos del entredós en el análisis lite-

---

[12] RICARDO PIGLIA, *Formas breves*, cit., p. 141.

[13] RICARDO PIGLIA, "Notas sobre Macedonio en un Diario", en «Clarín, Cultura y Nación», Buenos Aires 12 de diciembre de 1985, pp. 1–3.

[14] ID., "Notas sobre literatura en un Diario", en LÍA SCHWARTZ e ISAÍAS LERNER (eds.), *Homenaje a Ana M. Barrenechea*, Castalia, Madrid 1984, pp. 145–149.

[15] EDGARDO HORACIO BERG, "La novela que vendrá: apuntes sobre Ricardo Piglia", en DANIEL MESA GANCEDO (ed.), *Ricardo Piglia: la escritura y el arte nuevo de la sospecha*, Universidad de Sevilla, Sevilla 2006, p. 50.

[16] DOMINIQUE MAINGUENENAU, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Armand Colin, Paris 2004, p. 113.

rario, Maingueneau opera una nueva distinción dentro de la figura del creador entre la persona, el escritor y el inscriptor: «Chacune de ces trois instances est traversée par les deux autres, aucune n'est fondement ou pivot. […] Chacune des trois soutient les deux autres et se soutient d'elles dans un processus d'enveloppement réciproque qui, d'un même mouvement, disperse et rassemble "le" créateur». [17]

El análisis del ensayo, y de esa forma ensayística peculiar que son los diarios piglianos, se acomoda mucho mejor de esa concepción más flexible y dinámica del hecho literario, que no privilegia la clausura del texto y que no intenta trazar una frontera ilusoria entre un IN y un OUT literatura; admite más bien que «la littérature entremêle deux régimes: un régime que l'on pourrait dire délocutif, dans lequel l'auteur s'efface devant les mondes qu'il instaure, et un régime élocutif, dans lequel l'inscripteur, l'écrivain et la personne, conjointement mobilisés, glissent l'un sur l'autre.» [18] La poética pigliana donde se ven marcas claras de lo que algunos críticos llaman "autoficción" y otros "figuraciones del yo" es una muestra convincente de la manera en la que esos dos regímenes se enriquecen mutuamente en un juego fronterizo que da tanta importancia a los márgenes como al espacio textual obvio [19].

Ahora bien, la necesidad de oblicuar la mirada es para Piglia uno de los fundamentos de la literatura que tiene que «discut[ir] lo mismo, pero de otra manera» [20] y, de cierto modo, profetizar, dar señales hacia el porvenir. Del mismo modo, el descentramiento y la extrañeza lingüística, dice, son las marcas de los grandes escritores, cuya escritura no se puede neutralizar ya que escapa a las tentativas críticas de cerner o cernirla. Si se sigue la tradición personal de Piglia, son escritores como Arlt, Macedonio, Gombrowicz; cruces en los que «la novela argentina se construye» lejos de las «formas cristalizadas de la lengua literaria, las manías y los estilos ya convencionalizados» ya que «en los

---

[17] Ivi, pp. 107–108.

[18] Ivi, p. 109.

[19] V. para un análisis extensivo de la cuestión: JOSÉ MANUEL GONZÁLEZ ÁLVAREZ, *En los "bordes fluidos"*, cit.

[20] RICARDO PIGLIA, *Formas breves*, cit., p. 66.

lugares más oscuros e inesperados se pueden captar los tonos de un estilo nuevo.» [21]

Otra vez en el libro *Prisión perpetua*, encuentra el narrador —que se parece al personaje literario, a la figura de escritor que se ha construido Piglia—, a través de los supuestos restos de los Diarios de Stephen Stevenson, un modo oblicuo, las matemáticas, de hablar de su propia concepción del arte y de la posibilidad de tejer relaciones entre pensamiento y literatura, que ya hemos encontrado en la cita plagiada de Blanchot («a condición de que todavía no estén pensado») [22]: «Es una teoría del marco, ningún sistema cerrado puede dar cuenta de la verdad, es necesario que exista un espacio perdido en el que no se pueda escribir la respuesta […], un vacío que anule la demostración y la deje pendiente.» [23]

El margen sería de este modo el espacio indeterminado e indefinido (o infinito) donde, por un lado, la escritura y el pensamiento encuentren elementos para ir más allá de su propia finitud y postergar su fijación y desde el cual, por otro lado, y como se hace patente en la recuperación crítica (y literaria) de la obra de Arlt, de Macedonio Fernández o de Gombrowicz, se puede mirar las cosas de otra manera, y de hecho inventar otro futuro a la literatura, desde una marginalidad tanto lingüística como social [24]. De manera general, «[p]ara pensar bien, quiero decir para ser lo contrario de un bien pensante, […] hay que estar en un lugar excéntrico, opuesto al orden establecido, fuera de todo.» [25]

Al dejar pendiente la demostración, el desvío por los márgenes permite aprehender un núcleo oculto desde el cual se diseminan trozos de sentidos potenciales y se deslizan pensamientos otros, nuevos. Es un modo de no valerse de la mirada recta que ve las cosas tal como parecen e intuir, en el mismo movimiento, los puntos ciegos de las

[21] Ivi, p. 79.

[22] Ivi, p. 84.

[23] Id., *Prisión perpetua*, cit., p. 124.

[24] Los tres ejemplos sintetizan para Piglia el carácter "fuera de la norma" social y lingüístico. V. Id., *Formas breves*, cit., p. 21 (2 de noviembre de 1967) para Macedonio; Ivi., p. 38, para Roberto Arlt; Ivi, pp. 73 y 77, para Gombrowicz.

[25] Id., *Crítica y ficción*, cit., p. 95.

historias, el reverso de la Historia, fuera de los discursos oficiales o dominantes que han adoptado las masas.

1.3. El libro infinito

En la idea del Diario, por otra parte, subyace la noción de un día a día por lo cual se trabará la escritura. Un Diario no tiene otro cierre categórico (aparte de una decisión firme de dejar la escritura o de una incapacidad para escribir) que la muerte del escritor. Tampoco la muerte parece un final ineluctable: en *Prisión perpetua*, el narrador recupera la memoria de Steve Ratliff, escritor que ha dedicado su vida a la escritura de una novela que nunca publicó: «Cuando escribo tengo siempre la impresión de estar contando su historia, como si todos los relatos fueran versiones de ese relato interminable». [26]

Estos algunos ejemplos así como las numerosas menciones de su Diario, que "todavía sig[ue] escribiendo" [27], muestran como Piglia se siente heredero de esos libros que nunca llegan a un final clausurado. No esconde su fascinación hacia autores (de la *verdadera* historia literaria, en este caso) quienes han llevado ese tipo de escritura durante periodos tan largos como su vida misma [28]. En *Formas breves*, las dos versiones del Diario de Piglia (con declaraciones de Renzi, suerte de heterónimo de Piglia) [29] dan otra vez muestras del interés por ese tipo de estética del proyecto: un libro proyectivo que admite todas las versiones posibles, la escritura en proceso que «siempre remite a un momento futuro de plenitud del sentido» [30]. A continuación transcribo un extracto que evoca directamente ejemplos de esos libros:

[26] ID., *Prisión perpetua*, cit., p. 41.

[27] ID., *Crítica y ficción,* cit., p. 51.

[28] «Pasarse la vida escribiendo una sola novela que incluya todas las variantes y todas las historias posibles. […] Esa idea me gusta porque es realmente una idea extrema. Pero hay que tener el coraje de Macedonio o el de Musil. No creo que sea capaz de llegar hasta ahí, al menos por el momento», ID., *Crítica y ficción*, cit., p. 99.

[29] José Manuel González Álvarez detalla los lazos entre Ricardo Piglia y Emilio Renzi en el volumen *En los "bordes fluidos"*, cit., pp. 198–207.

[30] EDGARDO HORACIO BERG, *op. cit*., p. 48.

> [En "Notas sobre Macedonio en un Diario"] 4.v.7 […] Macedonio empieza a escribir el *Museo* en 1904 y trabaja en el libro hasta su muerte. Durante casi cincuenta años se entierra metódicamente en una obra desmesurada. El ejemplo de Musil, *El hombre sin cualidades*. Un libro cuya concepción misma excluye la posibilidad de darle fin. La novela infinita que incluye todas las variantes y todos los desvíos; la novela que dura lo que dura la vida de quien la escribe. [31]

El vínculo con la cita plagiada de Blanchot —«En este *Diario* [32] se entiende por qué el escritor no puede llevar sino el diario de la obra que no escribe»— salta aquí a la vista. La novela infinita se sustenta de una escritura diarista que también se compone de versiones, de adelantos narrativos, de experimentos, a lo menos, en su concepción pigliana [33]:

> El diario como forma privada o archivo personal configura, a la vez, una mitología autoral –el sujeto de la escritura que Piglia inventa– y una autobiografía literaria secreta y siempre latente. Se podría decir que los textos de Piglia son, en realidad, fragmentos o vestigios de un libro futuro, pero que sólo son mitológicamente tangibles en esa escena arcaica y pasada: umbral y límite último de la poética del autor. Al igual que *El Diario* de Franz Kafka o los cuadernos personales e inéditos de Macedonio F., es un relato por venir, un relato interminable y secreto, un *work in progress* siempre aplazado y que dura lo que dure la experiencia de la escritura. [34]

El diario, en este sentido sería el vivero siempre en ebullición donde germen las ideas, las formas, los fragmentos de una escritura siempre inconclusa, que siempre anuncia otra cosa, lo por venir. Si se admite la aproximación entre la escritura diarista de Piglia y su escritura ensayística [35], se puede decir, con Reda Bensmaïa, que «l'Essai se définir[a] toujours comme un commentaire provisionnel de l'œuvre […]

[31] RICARDO PIGLIA, *Formas breves*, cit., p. 24.

[32] Ivi, pp. 22–23. Se trata aquí del supuesto *Diario escrito en la Estancia* que Macedonio Fernández hubiera escrito entre enero y marzo de 1938, y que de hecho no existe.

[33] V. la introducción de este artículo.

[34] EDGARDO HORACIO BERG, *op. cit.*, p. 49.

[35] El "Epílogo" de *Formas breves*, evocado arriba, aleja la posible refutación del parentesco: «Los textos de este volumen no requieren mayor elucidación. Pueden ser leídos como páginas perdidas en el diario de un escritor y también como los primeros ensayos y tentativas de una autobiografía futura. La crítica es la forma moderna de la autobiografía», RICARDO PIGLIA, *Formas breves*, cit., p. 141.

l'annonce du livre sommatif qui entre temps se fait. Ou, si l'on préfère, du livre qui, ne se faisant pas, devient ce livre–ci.» [36]

La experiencia de lo fragmentado es lo que permite al escritor integrarlo todo en su escritura literaria, cada trozo de vivencia, de lo más pragmático a lo más trascendente, siendo susceptible de ser ficcionalizado. Ya lo hemos evocado, el diario es para Piglia la forma que integra todo lo que puede tener relaciones con el pensamiento y la escritura, es decir: todo. Por eso lo llama "el híbrido por excelencia".

1.4. Conclusión

El presente trabajo ha intentado esbozar algunos rasgos de la poética de Ricardo Piglia al enfocar el Diario como catalizador de la escritura, como el centro oculto que tendría un efecto de diseminación en todos sus escritos. Una escritura cuya productividad no admite cierre redondo, una estética de las versiones, una atención especial hacia los discursos marginados, un descentramiento generalizado de la mirada crítica, todas estas características apuntan a una lógica literaria que tendría que escapar a cualquier atisbo de autoritarismo. Sin embargo, al analizar la retórica pigliana, Alberto Giordano hizo la observación siguiente:

> Piglia afirma de modo apodíctico y generaliza a partir de rasgos particulares que cobran inmediatamente, apenas son señalados, el valor de representantes de una totalidad oculta, imperceptible pero cierta, en trance de desciframiento. La proliferación de adverbios y formas adverbiales que apuntan a imponer esa totalidad como evidente, […] habla claramente de la voluntad del crítico de perfilarse como aquel que, dentro de la institución literaria, tiene a su cargo nombrar sin dudas ni vacilaciones. [37]

Paradójicamente, se puede aproximar esa "retórica de la certeza" a un aspecto de la crítica literaria que Piglia parece denunciar: «Todo el trabajo de la crítica, se podría decir, consiste en borrar la incertidumbre que define a la ficción. El crítico trata de hacer oír su voz como

---

[36] REDA BENSMAÏA, *Barthes à l'essai. Introduction au texte réfléchissant*, Gunter Narr Verlag Tübingen, coll. Études littéraires françaises, Tübingen 1986, p. 77.

[37] ALBERTO GIORDANO, *op. cit.*, p. 212.

una voz verdadera. […] La ilusión de objetividad de los críticos es por supuesto una ilusión positivista. "¿La verdad para quién?", decía Lenin». [38]

Y de hecho, Piglia tiene a veces una retórica del crítico que hablaría de una posición de saber fijo. No obstante, sus juegos con los bordes, las versiones con cambios mínimos y las citas apócrifas o los plagios despiertan el espíritu detectivesco del lector que ya no puede confiar tal cual lo dicho. Desde luego, Piglia estará inventando una nueva forma de hacer crítica: una crítica teñida de ficción y cuya apariencia de autoridad se ve desestabilizada por fisuras y cortes, por fragmentos diseminados desde un centro oculto, que al quebrar la superficie textual apuntan a otra realidad, la de las versiones posibles y de lo todavía no, de lo por venir, lo que sería ahora el oficio del lector.

[38] RICARDO PIGLIA, *Crítica y ficción*, cit., pp. 13–14.

Capítulo XXVIII

La profecía de Cristina Peri Rossi. Restituir la Identidad y reponer la Memoria

Luz Celestina Souto, Universidad de Valencia

1.1. De escritores y profetas

La recuperación por medio de la escritura de aquellos sucesos del siglo XX que, ligados a la guerra y a las dictaduras, han llevado hasta el extremo la violencia sobre el cuerpo y sobre la identidad, parecen experimentar en el nuevo milenio una fuerte empatía con las diferentes disciplinas encargadas de investigar el pasado; entre estas, la tarea literaria, se presenta en un mismo nivel de responsabilidad que la historiográfica, la periodística o las manifestaciones artísticas. Sin embargo, no podemos obviar que en el momento de los hechos también hubo voces que denunciaron lo que sucedía, muchas fueron débiles (especialmente en el caso Español) y otras, aunque más vigorosas, quedaron suspendidas en la selección que los vencedores hicieron para contar su propia versión de la historia.

En este panorama el caso de Cristina Peri Rossi es excepcional, porque gracias al exilio en Europa (España y Francia) pudo dar a conocer textos inéditos y continuar una fructífera carrera literaria, a pesar de ser prohibida en el Uruguay dictatorial. Bien se dice que nadie es profeta en su tierra, y tratándose de poner en evidencia a una dictadura, qué mejor que otra te reciba intentando esconder los propios muertos bajo su alfombra. Vale un suceso reciente en el

ámbito español para clarificar los hechos; el caso del juez Baltasar Garzón, del cual Benjamín Prado dirá: «cuando al mismo juez que jaleaban por investigar la dictadura argentina o la chilena lo desacreditan, lo calumnian, lo echan de la Audiencia Nacional y lo sientan en el banquillo por meterse con la nuestra». [1]

De esta manera, los tristes eventos de las Dictaduras Latinoamericanas y del Régimen Franquista, se unifican en la intención de reconstrucción, en una misión precisa de escritor, que lo define como el encargado de recomponer el orden y subsanar lo que la ley omitió. Se trata de investigar y rehacer a partir de documentos, cartas, noticias, testimonio, y cuando hay mucho viento a favor, también a partir de fosas y objetos. Sin embargo, el texto de Peri Rossi no reconstruye sino que predice. Imagina desde el momento del horror, qué pasará con los niños de los vencidos, el resultado es un poético y aterrador avance sobre la pérdida de identidad.

> Cuando lo escribí, en Uruguay, en el año 1971, todavía no se había producido ningún secuestro de niños. Fue una premonición. Imaginé que los militares iban a secuestrar a mucha gente, entre esa gente habría mujeres embarazadas y que las matarían, después de parir, pero que entregarían los niños a buenas familias, para que los adoptaran.[...] Cuando la realidad confirmó mi sospecha, me sentí muy mal, me sentí culpable de haber imaginado tal horror. Pero recordé que Kafka había escrito que la literatura es, a veces, un reloj que adelanta. [2]

1.2. Rolando y Laura: nomenclaturas azarosas, identidades volubles.

La acción de "La rebelión de los niños" se sitúa en una exposición de arte organizada por el Centro de Expresión Infantil, en Uruguay. Allí se conocen dos expositores; Rolando, el narrador, y Laura, aunque los nombres los eligen en el momento en que se presentan, son antojadizos, cambiantes y libres de la presencia diaria e inmutable del

---

[1] BENJAMÍN PRADO, *Operación Galdio*, Alfaguara, Madrid 2011, p. 320.

[2] CRISTINA PERI ROSSI, "Anika Entre Libros". Disponible en: http://www. cristinaperiros-si.es/entrev.htm.

sustantivo propio, estos vocablos al azar pierden la característica individual que denomina a una persona única y se convierten también en sustantivos colectivos, un mismo nombre puede definir a muchos, esta saturación conduce a un vaciamiento en la identidad que se pliega y potencia sobre las otras características de los niños, tales como la ausencia de padres y, a la vez, la estigmatización a causa de la creencia de ellos; el sentimiento de orfandad, el menoscabo social y la falta de pertenencia. Ambos personajes son adolescentes que crecieron bajo la coacción de un sistema impuesto, alejados de sus familias legítimas, apropiados para ser compelidos hacia una voluntad tiránica que los obliga a olvidar no sólo una ideología sino toda una vida.

> Me dijo que la llamara como más gusto y gana me diera, de manera que yo decidí llamarla Laura, por un poema de Petrarca (…) A Petrarca lo leemos porque es antiguo: nada peligroso puede haber en él. Ella ya había acumulado varios nombres a lo largo de su vida, aparte de los banales y sin ningún sentido que le habían adjudicado sus padres, y que solamente servían para rellenar sus actas: hubo quien quiso llamarla Brunilda; un adolescente de doce años que se enamoro de ella y la nombraba Yolanda; su primo, con quien se inició en las ceremonias sexuales, y la bautizó Anastasia, y una amiga íntima junto a la cual aprendió del amor y de la poesía, que la llamaba Gongyla (…) — Tú serás para mí, Rolando — me dijo besándome en la frente. [3]

Los niños son la evidencia de la tragedia, porque aunque cercenen el pasado de sus progenitores, aunque la etiqueta de "desaparecidos" difumine los rostros y los nombres familiares, en ellos sigue coexistiendo el instinto de supervivencia, por eso se levantan buscando una venganza, la rebelión de los niños es el indicio para el recuerdo, porque los niños–protagonistas son la memoria, de esta manera, ellos evocan aunque hayan intentando quitarles esta posibilidad, ellos auguran, como sibilas descontroladas, para alcanzar la reconstrucción de la verdadera identidad, aunque sea a partir de elaborar una narración de sí mismos alternativa, que no es la que le contaron sus padres verdaderos ni tampoco la que les impusieron los nuevos, acordes con el Estado. Ellos imaginan sus personajes y los

---

[3] CRISTINA PERI ROSSI, *La rebelión de los niños*, Seix Barral, Barcelona 1992, p.120.

representan como parte de una búsqueda imposible de la memoria, porque en ellos no hay más evocación que la que se inventan. No hay fotos que recordar, ni cartas, ni momentos felices, son niños vacíos explotando en el desarraigo. Así, podríamos decir que «el arrebato de la identidad, del derecho a ese relato que me constituye como sujeto, es un doble delito: el escándalo del arrebato de las genealogías y el de su perversión.» [4]

Luego de una conversación de reconocimiento entre los dos, deben volver a la sala donde están expuestas sus obras, sin duda la más brillante, y la favorita para el premio es la de Laura, que construyó unos juegos de agua a partir de fragmentos de vidrio (casi como si intentara reconstruir su pasado), se pone en funcionamiento cuando alguien se acerca a comprobar el mecanismo: un curioso e inofensivo chorro de agua moja a los espectadores. En la mayoría de las escenas relatadas, el lenguaje escogido por el narrador tiene que ver con el campo semántico de la conquista, la opresión y la pérdida:

> Como soldados dóciles, Laura y yo nos dirigimos a nuestros respectivos lugares (…) Como a monos en la exposición, de los cuales se espera habilidades, gracias y piruetas para el respetable público que ha comprado su entrada, nos habían dispuesto sobre una tarima, dándonos un número que correspondía a nuestra identificación. Con los presos hacen lo mismo, sólo que nadie conoce sus nombres, ni los mismos carceleros (…) Pensé que sus padres, los padres de Laura, los míos si hubieran sobrevivido, también tendrían muchos números, números para identificarlos o no identificarlos jamás, números para ocupar sus celdas, números para sentarse a comer el guiso recalentado, la carne agusanada, y una vez perdida la memoria, una vez el tiempo transcurrido, ya solamente serían aquello: un número de tres cifras (…) ya nadie recordaría sus nombres, ni ellos mismos. [5]

Rolando se pregunta una y otra vez por la verdadera historia, la incertidumbre es qué sucede si los encargados de contarla no la trasmiten como es en realidad, si la alteran para borrar los ideales que caracterizaban a la generación de sus padres, porque si a ellos también les obligan a cambiar sus recuerdos, ya nadie quedará para contar la verdad sobre los acontecimientos. Esta es una parte primordial del

---

[4] AA.VV, *Identidad. Construcción Social y Subjetiva. Primer Coloquio Interdisciplinario de Abuelas de Plaza de Mayo*, Abuelas de Plaza de Mayo, Buenos Aires 2004, p. 70.

[5] CRISTINA PERI ROSSI, *La rebelión de los niños*, cit., pp. 132–133.

plan de apropiación, quedarse con los hijos de los vencidos conlleva un vaciamiento ideológico muy difícil de superar, porque afecta también las construcciones futuras de lo que será una Nación.

El relato nos cuenta que Rolando había creído en una historia ideal, una que podía alterarse sólo por fallos no intencionados en la memoria o por el simple transcurrir del tiempo, sin embargo, como todo espejismo, al querer delectarse en él, desaparece. Con el fin de la entelequia se hace visible otra realidad que le espanta, la idea del olvido intencionado «porque la historia —dice Rolando— la escriben los vencedores. Esto lo pensé mientras dócilmente me acomodaba en el lugar establecido.» [6] Si pensamos en otros textos sobre el tema como *Mala gente que camina* (Prado, 2006), y comparamos la actitud de los personajes apropiados de Peri Rossi con la del supuesto hijo de Dolores Serma, Carlos Lisvano, se presentan como antagónicos. Lisvano no quiere saber, no le importa la verdad porque se creyó una mentira más cómoda, menos arriesgada, por eso, al final de la novela, quiere demandar a Urbano y le prohíbe la publicación, lo amenaza con una querella por intrusión al honor e injurias. La actitud del hijo/sobrino de Serma no es más que la cara de muchos jóvenes que niegan su verdadera procedencia, porque han sido educados bajo otros ideales, porque, lamentablemente, las "buenas familias" que los acogieron hicieron muy bien su trabajo de transformación ideológica.

"La rebelión de los niños" también persiste en la idea de animalidad con respecto a los nuevos educadores que tratan como marionetas o como simples objetos a los hijos de los subversivos, a medida que avanza el relato esta noción se va intensificando, pareciera que Laura y Rolando, al acercarse a sus verdaderas identidades pudieran distanciarse de los vencedores y verles en estado puro, tal cual son con sus intencionalidades a flor de piel. Así, cuando le dan finalmente el premio a Laura, el narrador nos cuenta:

> Los primates baten palmas y devoran bananas. Han descendido del árbol y se han instalado en casas con puertas y ventanas. Manejan automóviles. Fabrican lavadoras y cárceles. Abandonan las lianas en el museo y salen a recorrer las calles pisando la calzada con botines nuevos (…) Monos del mundo, uníos. Nosotros también aplaudimos como corresponde a nuestra

[6] Ivi, 133.

> nueva educación. Hemos evolucionado mucho y ya sabemos casi siempre por nosotros mismos cuándo debemos aplaudir. [7]

Esta idea recuerda, en muchos aspectos, como adelantaba también la autora, a las narraciones de Kafka. Laura y Rolando intentan salir y para eso deben primero acceder a la transformación, aunque sólo sea por medio de la imitación de la fuerza vencedora. En "Informe para una academia" (Kafka, 1917) el mono–protagonista hace el esfuerzo de convertirse en hombre también con el inflexible propósito de salir.

> Rompí a gritar: ¡Hola!, con voz humana. Ese grito me hizo entrar de un salto en la comunidad de los hombres, y su eco: ¡Escuchen, habla! lo sentí como un beso en mi cuerpo chorreante de sudor. Repito: no me seducía imitar a los humanos; les imitaba porque buscaba una salida; por ningún otro motivo. [8]

Aunque el protagonista de Kafka nunca deja su rasgo animal (de día parece querer alejarse de su condición e ingresar al mundo ideal del europeo medio, pero por las noches se une a una mona y satisface sus bajos instintos de simio), sí encuentra una vía de escape en su devenir humano. En la metamorfosis atina una salida para el cuerpo, para el lenguaje, para el individuo; de esta manera la aceptación de la palabra es el primer paso hacia la humanidad, y a la vez, la aceptación del primer mal humano . La transformación, por otra parte, está dotada de la sensualidad del lenguaje. El eco de los hombres alabando la palabra, tiene la forma de un beso en su sudoroso cuerpo. Ésta es la primera incursión del hombre–mono en el deseo racional, la adquisición del lenguaje es el primer vicio que sobreviene en su devenir hombre, luego ellos van a iniciarlo en el resto. Irónicamente, en los Estados totalitarios se va a imponer el silencio, una vuelta al estado de pre–lenguaje, una dominación sobre cualquier atisbo de inteligencia.

> Ningún maestro de hombre encontrará en el mundo entero mejor aprendiz de hombre. Cuando había descorchado la botella se la llevaba a la boca; yo con los ojos seguía todos sus movimientos. Asentía satisfecho conmigo, y posaba la botella en sus labios. Yo, entusiasmado con mi paulatina comprensión,

---

[7] Ivi, 134.

[8] FRANZ KAFKA, "Informe para una Academia", en *Obras completas*, V. 1, Seix Barral, Barcelona 1986, p. 299.

> chillaba rascándome a lo largo, a lo ancho, donde fuera [...] Yo extenuado por excesivo deseo, no podía seguirle y permanecía colgado débilmente de la reja mientras él, dando con esto por terminada la lección teórica, se frotaba, con amplia sonrisa la barriga. [9]

En el cuento de Kafka el mono aprende de los humanos pero nunca es uno de ellos, simula como los prisioneros también pueden hacerlo con sus captores (si logran sobrevivir). Los niños apropiados del cuento de Peri Rossi no son más que comediantes de un estereotipo que han tenido tiempo suficiente para aprenderse a la perfección. En el intento de supervivencia devienen actores del régimen imperante, de igual manera sus padres devinieron autómatas obligados a la muerte. De esta manera, si la memoria de los padres está abolida por la desaparición física, la de los niños parece estar modificada. «Del presente recordaremos sólo aquello que la memoria quiera conservar, pero ella no es libre, se trata también de una memoria oprimida, de una memoria condicionada, tentada a olvidar, una memoria postrada y adormecida, claudicante.» [10]

Para Deleuze y Guattari el devenir no tiene que ver con la imitación o con la reproducción de movimientos, la transformación de mono en hombre (y del hombre en mono) no coincide con la mímesis sino que se trata de una plusvalía, de una captura, una posesión. Si hay imitación es sólo parte de la apariencia, porque se trata de «producir un continuo de intensidades en una evolución a–paralela y no simétrica donde el hombre deviene mono tanto como el mono, hombre.» [11]

Cuando Laura recibe el premio su devenir otra es perfecto y creíble, aunque en el automatismo hay un punto de fuga final que permite la rebelión, el escape y, por lo tanto la fractura con el sistema de opresión. Esto es posible porque los protagonistas aún no han perdido la identidad ni las formas de la memoria, de igual manera que las presas de *La voz dormida* (Chacón, 2002) cantan "La Internacional" cuando están fusilando a algunas de sus compañeras, o

---

[9] Ivi, p. 298.

[10] CRISTINA PERI ROSSI, *La rebelión de los niños*, cit., pp. 112–113.

[11] GILLES DELUZE Y FÉLIX GUATTARI, *Kafka. Por una literatura menor*, trad. Jorge Aguilar Mora, Ediciones Era, México 1978, p. 25.

cuando Hortensia grita “viva la república” antes de ser fusilada, porque la única voz que les permiten es la de la muerte, así los niños se aferran a la historia censurada como única forma de resistencia, pueden imitar sin perderse en la vorágine de la imposición porque en ellos aún hay una conciencia y un saber sobre sus raíces.

> Laura recibió emocionada el busto del general, de tono verdoso, como he visto que son todos los bustos de los generales, vivos o muertos, y lo acercó amorosamente a su pecho, como correspondía a una digna ciudadana, a una futura madre de la patria (…) se acercó al móvil y con una gran serenidad apretó una de las mariposas ocultas (…) Los surtidores, enloquecidos, comenzaron a girar, a mover sus arpas en todas las direcciones, despavoridos, como padres a quienes el soldado les ha dado un golpe de sable en la cabeza (…), la cabeza ya sin guía (…) los surtidores daban vueltas (…) escupiendo por sus trompas enfurecidas enormes chorros de aguas que empujaban a la gente hacia las puertas, las arrojaban contra las paredes, como durante las manifestaciones del año 1965 los chorros de agua lanzados por los camiones militares derrumbaban a la gente por el sueño (…) desde el jardín oscuro y callado y triste, lancé una tea ardiente hacia el interior del local, tal como Laura me lo había indicado. Entre los álamos, ella, tranquila, serena, indiferente al paisaje, me aguardaba. Ajena también al espectáculo de la gasolina con la que había regado el salón, emanada de los surtidores como si fuera agua, y que se había convertido en feroz incendio. [12]

Los niños revierten su papel de víctimas para ocupar el de victimarios, la respuesta a la violencia recibida es más violencia, incendian el predio y escapan. En las guerras los niños pasan a ser un elemento más de la barbarie, son parte inacabable de la procesión de los inmolados. En las fosas también hay menores, y se sigue comprobando en cada exhumación. El horror de la guerra se plasma en ellos como un sello imposible de borrar, una experiencia demasiado aguda pero que es necesario comenzar a narrar.

> Si sus padres fueron los rehenes, ellos se convirtieron en botín de guerra. Ser asesinados durante acciones represivas, ser masacrados en el vientre de sus madres, ser torturados antes o después del nacimiento, ver la luz en condiciones infrahumanas, ser testigos del avasallamiento sufrido por sus seres más queridos, ser regalados como si fueran animales, ser vendidos como objetos de consumo, ser adoptados enfermizamente por los mismos que

[12] CRISTINA PERI ROSSI, *La rebelión de los niños*, cit., pp. 136–137.

> habían destruido a sus progenitores, ser arrojados a la soledad de los asilos y de los hospitales, ser convertidos en esclavos desprovistos de identidad y libertad. [13]

La Dictadura cívico–militar uruguaya duró desde 1973 hasta 1985, cinco años más que la argentina y con la misma fuerza e impunidad. El 27 de junio de 1973 J. M Bordaberry da un discurso por radio y televisión donde se delimita el comienzo de la dictadura en Uruguay. La mayoría de las dictaduras latinoamericanas estuvieron implicadas en lo que se denominó el Plan Cóndor, ésta fue una operación que unió a los regímenes de Argentina, Chile, Brasil, Paraguay, Uruguay y Bolivia para reprimir y torturar a cualquier opositor a los órdenes dictatoriales de la década de los setenta. Este plan también está tras los secuestros de niños en los países del Cono Sur y la limpieza ideológica de los considerados subversivos. En el año 2001 se comprobó que la represión del Plan Cóndor había empezado dos años antes de su creación oficial en una reunión realizada en Chile en 1975; en los años 1973 y 1974 ya se encontraban indicios de asesinatos y secuestros.

En *Operación Gladio* Benjamín Prado aborda este tema desde una posición más amplia, analiza una red secreta presidida por la CIA que no sólo estaba detrás del Plan Cóndor sino que financiaba diferentes atentados en todo el mundo, con el fin de impedir que se extendiera el comunismo.

> —La red Gladio… –dijo Enrique–, sí yo he leído algo sobre eso. Pero pensé que solo había operado en Italia.
>
> —Allí tenían su base, pero como te digo, realizaron atentados en todas partes, y en los años setenta algunos de sus agentes dieron el salto a Latinoamérica para integrarse en el Plan Cóndor, el que propició, entre otras cosas, los golpes de Estado de Argentina, Chile o Uruguay. En Madrid, su centro de reunión estaba en una pizzería llamada Il Appuntamento. [14]

También en *Mala gente que camina* hay un personaje que evoca los desastres de las dictaduras latinoamericanas, Marconi Santos Ferreira, el dueño del bar Montevideo, en el que Juan Urbano toma todas las

---

[13] JULIO NOSIGLIA, *Botín de guerra*, Abuelas de Plaza de Mayo, Buenos Aires 2007, p. 14.
[14] BENJAMÍN PRADO, *op. cit.*, p. 274.

mañanas su rutinario café solo, y que también aparece en *Operación Gladio*.

Si hacemos hincapié en los diversos ejemplos es porque en un contexto donde todo se ha intentado borrar, la literatura es el medio para recuperar las identidades escindidas, para indagar y dar un lugar en la historia a los desaparecidos y a quienes se les robó el pasado. Así la punzañosa investigación de Juan Urbano quita un velo de oscuridad a la historia española, del mismo modo, las acciones de Rolando y Laura, revelan la evidencia de la tragedia latinoamericana y, a la vez, los encomienda como guardianes de la memoria de sus padres. La rebelión de estos niños es la insurrección de un pueblo que no acepta el mandato de la amnesia, de un país que intenta formarse con los discursos omitidos, de una Nación que se configura a partir de las ausencias pero también a partir de la búsqueda de sus muertos y, sobre todo, de sus vivos.

Capítulo XXIX

La denuncia de la dictadura chilena por Miguel Littín en *Acta General de Chile* y su correlato literario

Laura Hatry, Universidad Autónoma de Madrid

Así se siente el espectador a menudo al ver el documental de Miguel Littín, *Acta General de Chile*. Se trata de una película de cuatro horas producida para la televisión y para el cine en una versión reducida de dos horas. Posteriormente, Gabriel García Márquez hizo un reportaje sobre el mismo —*La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile*—, que primero fue publicado en prensa y luego recopilado en forma de libro. Se trata de una adaptación anti–canónica, ya que se hizo a la inversa, primero se creó la película y luego el libro. Este da cuenta de la aventura clandestina que vivió Littín en Chile a principios de 1985 con el objetivo de filmar «la realidad de su país después de doce años de dictadura militar.» [1] Clandestina, porque el director figuraba en «una lista de cinco mil exiliados con prohibición absoluta de volver a su tierra» [2] y a pesar de esta proscripción se quedó durante seis semanas. Una vez concluido su viaje, se encuentra con García Márquez en Madrid y acepta «un interrogatorio agotador de casi una semana, cuya versión magnetofónica duraba dieciocho horas» [3], con el fin de conservar la

[1] Gabriel García Márquez, *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile*, La Oveja Negra, Bogotá 1986, p. 7.
[2] *Ibid*.
[3] *Ibid*.

aventura detrás de la aventura que «corría el riesgo de quedarse inédita.» [4] En principio, el estilo de un reportaje difiere bastante del de un libro de ficción —igual que el documental difiere del largometraje ficticio—; sin embargo, en el caso del texto de García Márquez el lector se hallará preso de la historia, como si se tratara de una obra de ficción, y del mismo modo la película de Littín no es "sólo" un documental sino que tiene un aliento de película *real*, por el uso del lenguaje cinematográfico. Como nos plantea García Márquez, un reportaje tiene lo malo que

> un solo dato falso desvirtúa sin remedio a los datos verídicos. En la ficción, en cambio, un solo dato real bien usado puede volver verídica las criaturas más fantásticas. La norma tiene injusticias de ambos lados: en periodismo hay que apegarse a la verdad, aunque nadie la crea, y en cambio en literatura se puede inventar todo, siempre que el autor sea capaz de hacerlo creer como si fuera cierto. [5]

Después de atreverse en 1955 con *Relato de un náufrago* por primera vez al periodismo literario, García Márquez vuelve a optar por esta técnica en el presente caso. Por ser una manera muy cercana y directa de reproducir los acontecimientos prefirió «conservar el relato en primera persona, tal como Littín [se] lo contó.» [6] De este modo preserva «su tono personal —y a veces confidencial—, sin dramatismos fáciles ni pretensiones históricas.» [7] Sin embargo, añade que el lector no debe perder de vista que aún fingiendo ser Littín el que narra es inevitable que esté escrito siguiendo el estilo del propio autor: «pues la voz de un escritor no es intercambiable, y menos cuando ha tenido que comprimir casi seiscientas páginas en menos de ciento cincuenta». [8] En este sentido podríamos argüir que se parece mucho al documental de Littín: también aquí es el director quien nos guía por ciudades y campo, es quien entrevista, está presente en muchos planos y sobre todo, transmite gran parte de la historia chilena y otros apuntes desde la voz en *off* que no es otra que su voz real.

---

[4] *Ibid*.
[5] Ivi, p. 11.
[6] Ivi, p. 8.
[7] *Ibid*.
[8] *Ibid*.

Se trata de un tipo de cine didáctico y políticamente comprometido desde el primer instante hasta el último, aquí se descubren las atrocidades y la imposibilidad de vida en la que se encuentra Chile, con el fin de enseñar al mundo exterior que tal situación no puede continuar. El ánimo de Littín no está en lo artístico —aunque lo alcanzará sin perseguirlo— sino en el compromiso político con el pueblo chileno. Es algo que casi nadie habría sido capaz de hacer: infiltrarse en un país del que se está exiliado, permanecer allí, correr los riesgos que inevitablemente esto acarrea para finalmente componer un testimonio completo de la situación atroz del país en cuestión. Esto hace de la obra de Littín, un verdadero logro. Él, muy modestamente dice: «este no es el acto más heroico de mi vida, sino el más digno» [9], a lo que añade García Márquez, «así es, y creo que es su grandeza.» [10]

Mientras que la película despliega la situación actual de Chile, sin reparar apenas en las dificultades que han tenido que superar Littín y sus equipos, el libro cuenta la historia que hubo detrás, pero siempre de la mano de la narración fílmica; por ejemplo, en los dos medios se informa sobre los brotes de protestas o la frase emblemática de Pinochet: «Si esto sigue así tendremos que hacer un nuevo once de septiembre». [11] El texto explica cómo ha podido entrar a Chile a pesar de estar exiliado —una pregunta que se hace inmediatamente el espectador del documental—: cambiando su identidad con un pasaporte falso, cara y ropa cambiadas, maquillado hasta ser irreconocible y acompañado incluso por una esposa falsa. Para ser creíble tuvo que llevar a cabo un pequeño cambio de personalidad, es decir, en cierto modo «tenía que resignar[se] a dejar de ser el hombre que había sido siempre, y convertir[se] en otro distinto, insospechable para la misma policía represiva que [le] había forzado a abandonar [su] país e irreconocible aún para [sus] propio amigos» [12], y efectivamente ni su propia madre le reconoció cuando fue a verla durante su itinerario. Es decir, el destino de tantos chilenos, que era esconder su propia identidad para poder sobrevivir bajo la dictadura, y lo que Littín había logrado evitar mediante el exilio, ahora tenía que

[9] *Ibid.*
[10] *Ibid.*
[11] Ivi, p. 17.
[12] Ivi, pp. 12–13.

someterse a ese cambio de personalidad, por fidelidad a su causa y la de tantos otros; por ende, sentía en su propio cuerpo lo que debían de sufrir los chilenos represaliados día a día.

Para poder grabar suficiente material, y por si acaso alguno de los equipos tenía algún problema, llevó tres equipos consigo [13], ninguno con conocimiento de la existencia del otro. En el libro la necesidad de organización y coordinación es muy obvia, y también las dificultades con las que se topan los tres equipos y el peligro que corren, mientras que en la película casi parece que se hubiese grabado desde una burbuja segura, ya que por el objetivo del documental no importa tanto la aventura de ellos en Chile, sino que prima la necesidad del pueblo de manifestarse, de hacer *oficiales* los crímenes de la dictadura, de trans–mitir a otros la existencia de los movimientos de oposición y su labor, resumiendo: hacía falta un grito público internacional. Y este grito ha sido fortalecido en buena medida por el libro de García Márquez [14].

El primer choque para Littín y su equipo es la aparente despreocupación del gobierno por controlar a la población: «no encontraba por ninguna parte el aparato armado que yo había supuesto, sobre todo en aquella época, bajo el estado de sitio» [15], cuenta en el libro. En la película vemos esta supuesta tranquilidad a través de imágenes de Santiago de Chile que no dan al espectador la impresión de hallarse frente a un país oprimido. La intención de Littín había sido filmar y divulgar el fracaso de la dictadura con imágenes contundentes, sustanciosas, pero su idea principal de tener "la prueba"

---

[13] «Uno italiano, uno francés, y uno de cualquier nacionalidad europea pero con credenciales holandeses. Todos legales, con permisos legítimos y con la protección ordinaria de sus embajadas. El equipo italiano, dirigido de preferencia por un periodista, tendría como cobertura la filmación de un documental sobre la inmigración italiana en Chile, con un énfasis especial en la obra de Joaquina Toesca, el arquitecto que construyó el Palacio de la Moneda. El equipo francés debería acreditarse para hacer un documental ecológico sobre la geografía chilena. El tercero iba a hacer un estudio sobre los últimos sismos» (Ivi, pp. 11–12).

[14] «Probablemente el film de Littín fue el que más publicidad internacional obtuvo debido al libro de Gabriel García Márquez [...] y a que los personeros de la dictadura demostraron un gran malestar por el ingreso al país de uno de los artistas más revulsivos para el régimen» (JAVIER CAMPO, "Representaciones político–cinematográficas del sur desde el norte", Congress of the Latin American Studies Association, Toronto 2010, p. 15).

[15] GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ, *op. cit*, p. 25.

inmediata pronto se convirtió en «una franca desilusión.» [16] Sin embargo, no resiste y detrás de la apariencia halla el verdadero estado del país:

> A medida que nos acercábamos al centro de la ciudad desistí de mirar y admirar el esplendor material con que la dictadura trataba de borrar el rastro sangriento de más de cuarenta mil muertos, dos mil desaparecidos y un millón de exiliados. En cambio, me fijaba en la gente, que andaba con una prisa inusitada, tal vez por la proximidad del toque de queda. [...] Nadie hablaba, nadie miraba en ninguna dirección definida, nadie gesticulaba ni sonreía, nadie hacía el menor gesto que delatara su estado de ánimo dentro de los abrigos oscuros, como si todos estuvieran solos en una ciudad desconocida. Eran rostros en blanco que no revelaban nada. Ni siquiera miedo. [17]

También en la película encontramos el correlato de esta impresión: «De pronto, con nitidez pavorosa, empieza a aparecer la verdadera faz de la ciudad oculta, Santiago de Chile, el país del agobio, el país de la sonrisa ausente, el país muerto, el país de la guerra subterránea». [18] Esta preocupación será una constante tanto en el libro como en película; tal vez apoyado en la idea de que si alguien ve en seguida la miseria a la que está sometida la población por culpa de la dictadura, es mucho más fácil para la comunidad internacional tomar conciencia y actuar en contra del régimen. Cuando comparte su visión de la tranquilidad aparente con los dirigentes del Frente Patriótico Manuel Rodríguez en el documental, ellos explican la intencionalidad del gobierno dictatorial y revelan que de hecho sólo es una apariencia:

> LITTÍN: Se ve una ciudad aparentemente tranquila, ¿verdad?
> DIRIGENTE DEL FPMR: No puede haber un Chile en paz, [...] tranquilo, [...] feliz, con el hambre, con la miseria, con la humillación, con la tortura, con los desaparecidos. Esta aparente tranquilidad que ha habido en estos meses del año 85 es básicamente un salto enorme que se está gestando, Santiago, la ciudad, del resto del país, son un volcán oculto que está a punto de estallar. [19]

---

[16] Ivi, p. 27.
[17] Ivi, pp. 28–29.
[18] MIGUEL LITTÍN, *Acta General de Chile*, Chile–Cuba, producción de Fernando Quejido y Afil Uno Cinemaográfica y TVE, Televisión Española, guión de Miguel Littín, 270 min. en 4 partes, 1986, I, 1:53.
[19] Ivi, III, 41:10.

Del mismo modo, nos cuenta en el libro que más tarde descubrió por sí mismo que «la escasez de fuerza pública en las calles era una pura ilusión para recién llegados.» [20] Y que, por el contrario, a todas horas y en todas las estaciones principales del metro había «patrullas de choque escondidas [...] y camiones provistos de mangueras de agua a alta presión en las calles laterales, listos para reprimir con una saña brutal cualquier brote de protesta de los tantos intempestivos que ocurren a diario.» [21] Esos mismos camiones —en acción— se verán múltiples veces a lo largo del documental.

Este conocimiento de fuerzas escondidas y una supervisión en todo momento es una de las razones por las que los chilenos se han alejado unos de otros; porque en lo público nunca se sabe quién puede ser amigo o enemigo. Además, claro está, la dictadura hizo que el abismo entre las capas sociales creciera y se notaran cada vez más en cada ámbito de la vida las diferencias entre el pobre y el rico. Así lo cuenta Ricardo Lagos, del Partido Socialista, en una entrevista dentro del documental: «se ha producido un profundo abismo, en lo económico y en lo social» [22], pero opina con esperanza que los chilenos tienen bastantes fuerzas para superar el trauma. Esa pobreza nos la muestra Littín, especialmente en las ciudades y el campo lejos de Santiago de Chile, ya que es aquí donde más se nota el efecto que ha tenido el golpe de estado para la población.

En el tren a Concepción, en ambos soportes se acuerda de Neruda y un verso de sus odas: «En todas partes pan, arroz, manzanas; en Chile, alambre, alambre, alambre». [23] Esta miseria se ilustra cruelmente con las imágenes de Valparaíso, donde la voz en *off* cuenta que «más arriba, las poblaciones, los cerros que son los dormitorios para los pobres (*niño jugando en el campo*), mientras más se sube, más miseria, arriba la vida es dos veces más dura, más difícil.» [24] Entre los

---

[20] GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ, *op. cit*, p. 42.

[21] *Ibid*.

[22] MIGUEL LITTÍN, *op. cit*, I, 5:54.

[23] GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ, *op. cit*, p. 69; MIGUEL LITTÍN, *op. cit*, III, 3:30. La versión original dice: «En otras partes pan, / arroz, manzanas... / en Chile, alambre, alambre...» (Pablo Neruda, *Nuevas odas elementales*, Losada, Buenos Aires 1998, p. 13).

[24] MIGUEL LITTÍN, *op. cit*, III, 11:42.

entrevistados se encuentran campesinos, políticos, jóvenes, viejos, personas en situaciones económicas tanto estables como inestables. Esta forma de radiografiar la sociedad entrevistándola y revelando las opiniones distintas —incluso la ex ministra de defensa ofrece su opinión y afirma que no hubo crímenes no perseguidos a pesar de que firmó la impunidad para los primeros cinco años de dictadura— permite al espectador formarse una imagen completa de cómo está el país y cuáles son las necesidades y deseos de sus residentes.

Podríamos decir que en definitiva lo que reivindican —casi— todos es un cambio de gobierno para que éste sea legítimo y democrático. Incluso ha encontrado antiguos miembros de organizaciones estatales que se han dejado entrevistar y por tanto han llegado a admitir los crímenes del estado de primera mano. Por ejemplo, el antiguo jefe de los servicios de inteligencia chilenos en la fuerza aérea de Chile revela todo tipo de torturas y procedimientos para conseguir que el pueblo callara y que no hubiese ningún levantamiento:

> [...] presencié las torturas que se llevaban a cabo en los recintos secretos en los cuales trabajaba. [...] El trabajo en general dentro de los aparatos de seguridad es tratar de silenciar por todos los medios cualquier tipo de oposición que exista o un brote de oposición al régimen del general Pinochet. Esto consistía en tratar de quebrar moral, psíquica y la vida de las personas. [...] Un sospechoso era seguido durante semanas por un equipo especializado en los cuales estaba yo. Haciendo seguimiento, fotografías de los contactos que él tenía con otros compañeros dentro de su partido. Posteriormente eran detenidos, se les entregaba al equipo de interrogadores, con los antecedentes que ya se tenían de esta persona, ellos lo interrogaban bajo tortura con electricidad de las partes sensibles del cuerpo, golpes de pie y puño, eran colgados de las manos por esposas hasta que las personas cooperaban o decían lo que queríamos, no cooperaban sino que decían lo que queríamos saber para seguir el circuito este con otra persona, con otro sospechoso. [25]

La entrevista más interesante y más difícil de llevar a cabo —según narra Littín en el libro— fue con el Frente Patriótico Manuel Rodríguez. Por su ilegalidad y la necesaria precaución de la

---

[25] Ivi, I, 31:08.

organización se desarrolló en secreto después de muchas dificultades para establecer el lugar y momento óptimos del encuentro. Está

> integrado casi en su totalidad por miembros de una generación que apenas salía de la escuela primaria cuando Pinochet asaltó el poder. Se ha declarado partidario de la unidad de todos los sectores de oposición, para el derrocamiento de la dictadura y el regreso a una democracia que le permita al pueblo chileno decidir con una autonomía integral su propio destino. [26]

Ellos mismos cuentan que nació a raíz de una discusión y el análisis de varios compañeros que llegaron a la conclusión de que «en Chile había un vacío en la lucha del pueblo y este vacío consistía fundamentalmente en la no presencia de un brazo armado cuando el pueblo se había enfrentado a un enemigo que lo obliga justamente a ir a ese terreno, al militar.» [27] Cuando Littín toca la ilegalidad en la que se encuentran, explican el absurdo de proclamarlos como terroristas:

> LITTÍN: El gobierno los acusa de terroristas.
> DIRIGENTE DEL FPMR: En primer lugar en este país hay un solo terrorista, y este terrorista es Pinochet. Es él quien tortura, que secuestra, que mata, que obliga al pueblo a pasar hambre. Él es el gran terrorista. Nosotros con nuestras acciones lo que hacemos es simplemente la justa actitud de defensa de ese terrorismo. [28]

Es decir, Littín y ellos —salvando mucho las distancias— juegan con las mismas cartas: el arma del primero es su cámara y, como los miembros del FPMR, está llevando a cabo una operación "ilegal" según los términos de la dictadura. El objetivo del FPMR no es la violencia, sino, por lo contrario, acabar con ella y luchar a favor de la libertad del pueblo, y la única vía posible parece ser la respuesta armada. En su memoria guardan el recuerdo de Allende como símbolo bajo el que se reconocen: «Allende, que está con el fusil en la mano, que se enfrenta a quienes avasallan la constitución, a quienes avasallen al pueblo. Para el pueblo chileno, Allende sigue vivo y se prolonga en la lucha del Frente Patriótico Manuel Rodríguez». [29] Esta veneración

---

[26] GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ, *op. cit*, pp. 93–94.
[27] MIGUEL LITTÍN, *op. cit*, III, 41:50.
[28] Ivi, III, 44:03.
[29] Ivi, III, 50:28.

por Allende se halla en todo Chile, y Littín nos la transmite a través de innumerables entrevistas; asimismo uno de los capítulos del libro de García Márquez se titula acertadamente: "Dos muertos que nunca mueren: Allende y Neruda". Una y otra vez, tanto en el film como en el texto, el lector/espectador detecta referencias a las dos "leyendas" del país y en todas partes hay rastros de ellos: «el nombre de Salvador Allende es el que sostiene el pasado, y el culto de su memoria alcanza un tamaño mítico en las poblaciones». [30] Por otra parte, el gobierno, a sabiendas de los mitos del pueblo, prohíbe visitar la casa de Neruda en Isla Negra.

Uno de los momentos más poéticos es el homenaje que le hace a Violeta Parra [31]; pasando por Santiago se escuchan los acordes «desde lo alto de las torres de la catedral» [32] de su canción "Gracias a la vida". Y entonces Littín reflexiona sobre «la mujer negada y perseguida por los mismos que hoy usurpan el poder. Su canción suena como el verdadero himno de un país que a pesar del dolor le da gracias a la vida. Gracias, Violeta, pienso, tú que nos has dado tanto.» [33] La película es, pues, no sólo el reflejo del momento actual que está pasando Chile sino también un homenaje a su historia y cultura: se

---

[30] GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ, *op. cit*, p. 82. La película también da voz a Hortensia Bussi de Allende y el equipo que se quedó con él en el Palacio de la Moneda cuando la junta militar lo atacó. Así, se hace un relato detallado de qué y cómo ocurrió el 11 de septiembre de 1973; además se reproducen varios discursos del propio Allende que permiten adentrarse en la historia chilena.

[31] La poetisa, compositora y cantora chilena que fue alabada por otros tantos poetas como Neruda ("Elegía para cantar"), Pablo de Rokha ("Violeta y su guitarra") y su propio hermano, Nicanor Parra ("Defensa de Violeta Parra").

[32] MIGUEL LITTÍN, *op. cit*, IV, 28:20.

[33] Ivi, IV, 28:40. En la novela se recoge también esta escena, levemente alterada: «De pronto sonó el cañonazo distante de las doce, las palomas volaron espantadas, y los carillones de la Catedral soltaron al aire las notas de la canción más conmovedora de Violeta Parra: *Gracias a la vida*. Era más de lo que podía soportar. Pensé en Violeta, pensé en sus hambres y sus noches sin techo de París, pensé en su dignidad a toda prueba, pensé que siempre hubo un sistema que la negó, que nunca sintió sus canciones y se burló de su rebeldía» (GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ, *op. cit*, p. 50).

cita a Pablo de Rokha [34] y a Alonso de Ercilla y Zúñiga que escribió *La Araucana* durante su estancia en Chile [35].

Algunas escenas muy interesantes se pierden en la película —y, como dijimos, ésa fue la razón por la que se emprendió la escritura del libro—. Por ejemplo, cómo el sistema represivo acepta benevolentemente el equipo con la excusa de un supuesto rodaje para la publicidad de un perfume nuevo, es decir, el símbolo del consumismo. O uno de los momentos en los que más se burla del régimen de Pinochet acontece cuando Littín sale del país, organiza una entrevista con el periódico para hacer público el hecho de haber estado en Chile y así consigue poder volver a entrar al país con mayores medidas de seguridad, ya que nadie sospecha que volvería:

> Ante las circunstancias inciertas de aquellos días, lo más aconsejable parecía ser que Franquie y yo hiciéramos una salida falsa del país para después entrar de nuevo con mayores precauciones. [...] Dos días después de mi salida, en efecto, la entrevista se publicó con mi foto en la portada, y con un título que tenía una gotita de burla romana: *Littín vino, filmó y se fue*. [36]

Del mismo modo, el libro carece de las entrevistas, del material histórico, de la oposición del Chile de dentro y de fuera (lo que en la película se consigue mediante entrevistas con exiliados). Es decir, este caso de relación literaria–cinematográfica es complementaria, no se trata del intento de una adaptación inversa con el libro de García Márquez sino una ampliación de los hechos ocurridos. Tanto al ver la película como al leer el libro el espectador/lector tendrá intriga por saber la «otra» historia, eso es, en el primer caso, el *behind the scenes* y en el segundo, la fuente empírica y las imágenes originales, la experiencia *in situ* que, después de seis semanas, llegó a su fin porque cada vez entraban en territorios más movedizos. Pero Littín no se fue desolado, sino con un sentimiento prometedor.

---

[34] «"Chile es largo como lazo de arriero y angosto como catre de pobre" afirmó Pablo de Rokha» (Ivi, IV, 17:50).

[35] El fragmento citado es: «Chile, fértil provincia y señalada / [...] la gente que produce es tan granada, / tan soberbia, gallarda y belicosa, / que no ha sido por rey jamás regida / ni a extranjero dominio sometida» (Ivi, IV, 14:51).

[36] GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ, *op. cit*, p. 122.

Capítulo XXX

Autorretrato del conquistador y reescritura de la Historia en *Maluco, la novela de los descubridores* de Napoleón Baccino Ponce de León

Estelle Gacon, Universitat de València

1.1. Introducción

En el presente trabajo pretendemos realizar un análisis de *Maluco, la novela de los descubridores* del escritor uruguayo Napoleón Baccino Ponce de León, publicada en 1984.

Maluco forma parte de la *nueva novela histórica*, conformada por toda una serie de obras que, a finales del siglo XX, vuelven sobre el pasado para ofrecer discursos alternativos sobre la Historia. En este caso, se trata de una reescritura que tiene que ver con el descubrimiento de América ya que el narrador vuelve a contar el viaje que emprendió Magallanes con el objetivo de llegar a las Islas Molucas, en Indonesia. La tripulación de Magallanes consiguió llegar a estas islas siguiendo siempre el este y pasando por el que llamamos hoy *estrecho de Magallanes*, situado al extremo sur de América. Estos descubridores fueron los primeros en dar la vuelta al mundo y en comprobar que la tierra era redonda. Fue una empresa calificada de exitosa y glorificada por la historia oficial.

Nuestra novela toma la forma de una crónica. Quien la escribe es Juanillo, un bufón, que hace el relato de sus aventuras para demostrar su presencia durante la travesía y reivindicar así el derecho a la pen-

sión que le había otorgado Carlos I por sus servivios a la Corona. Felipe II le quitó su pensión cuando heredó el poder, a causa de las actuaciones de Juanillo en las plazas de los pueblos que ponían en escena los momentos más duros del viaje, desacreditando la empresa.

Nuestro propósito es, siempre comparando con las Crónicas de Indias que nos llegaron de los primeros descubridores, ver cómo el texto de Baccino cuestiona y transgrede estas crónicas y por qué. Para entenderlo, será importante la figura del narrador y especialmente cómo se autorrepresenta y cómo nos presenta, a través de sus ojos, la nueva realidad con la que se topa a lo largo del viaje.

En primer lugar, veremos que Juanillo se autorrepresenta ante todo como cronista pero también como bufón, hombre de carne y hueso que, desde los márgenes, nos cuenta "otra" historia, que contrasta con la de las crónicas oficiales. A continuación, analizaremos la representación de la naturaleza, que oscila entre los mitos del *locus amoenus* y de la abundancia y la caída de esos mitos, y la visión de los indios que nos transmite el bufón, una visión a la vez inquietante y de denuncia.

1.2. Autorrepresentación del autor–narrador

1.2.1. Juanillo como cronista

Nos interesa especialmente relacionar esta novela con las Crónicas de Indias, primeros escritos que llegaron desde y sobre América. Los primeros conquistadores utilizaban siempre en sus crónicas un mismo formato para dar cuenta de lo que veían y de cómo actuaban: escribían una relación bajo la forma de una carta, escrita por un yo y dirigida a una autoridad. R. González Echevarría afirma, hablando del género novelístico, que «generalmente asume la [forma] de un documento dado, al que se le ha otorgado la capacidad de vehicular la "verdad" (es decir, el poder) en momentos determinados de la historia.» [1] En aquel momento, en el siglo XVI, la forma que parecía ser la más eficiente para envolver el discurso propio de un halo de verdad era la de

---

[1] ROBERTO GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*, Fondo de Cultura Económica, México 1989, p. 32.

los documentos legales, como, por ejemplo, la relación, «porque este tipo de relato era un vehículo importante en la enorme burocracia imperial que administraba el poder.» [2] Echevarría explica que las primeras ficciones en América Latina siguieron esos modelos de la retórica notarial dotados de derechos legales. Al seguir estas pautas, las cartas de los conquistadores asumían las propiedades de estos documentos. Los autores de crónicas buscaban generalmente legitimarse y legitimar su discurso ante la autoridad. Normalmente, a cada crónica está supeditado un interés medio oculto y, en última instancia, se trata de que la autoridad, convencida por el cronista, satisfaga su deseo. Así, toda autorrepresentación del cronista y de la realidad que le rodea estará condicionada por estos intereses.

Pues bien, en la novela que analizamos, el narrador adopta la forma de la crónica («Y me puse a escribir esta crónica que sigue así») [3] para contar su experiencia, inscribiéndose así en una tradición que da veracidad a su discurso. Juanillo se define como cronista y escribe, al igual que los primeros descubridores, una carta dirigida a una autoridad, a Carlos I, en la cual dedica el primer párrafo a presentarse a la manera de un documento notarial: «En el año de la encarnación de Nuestro Señor Jesucristo de 1519, yo, Juanillo Ponce, natural de Bustillo del Páramo, en el reino de León, me vine con mi señor, el conde don Juan, a su señoría en Monturque, vecino a Córdoba, la infiel». [4]

Sin embargo, nuestro cronista se dedica a lo largo de su relato a transgredir la tradición a la que se vincula. Para empezar, Juanillo no oculta sus intereses [5] y rompe el protocolo al expresarlos directa y claramente al rey. Pide explícitamente a Carlos I que le restituya la pensión que le quitó su hijo, Felipe II, porque intentaba ganarse la vida contando las verdades sobre el Nuevo Mundo de pueblo en pueblo. Además, Juanillo no encubre su petición detrás de halagos que glorifiquen al rey o a los capitanes de la tripulación y tampoco califica de

---

[2] Ivi, p. 35.

[3] NAPOLEÓN BACCINO PONCE DE LEÓN, *Maluco, la novela de los escubridores*, Seix Barral, Barcelona 1990, p. 42.

[4] Ivi, p. 7.

[5] MARÍA ANTONIA ZANDANEL, "*Maluco, la novela de los descubridores*: la desacralización de la figura del cronista", en «*CUYO. Anuario de Filosofía Argentina y Americana*», vol. 18–19, 2002, pp. 145–160.

"exitosa" la expedición, como sí lo hicieron los demás cronistas. Juanillo demostrará que esta primera circunvalación del mundo se realizó a costa de mucho sufrimiento y numerosas pérdidas humanas.

Como bien explica Magdalena Perkowska [6], al igual que Bernal Díaz del Castillo, la identidad de Juanillo se construye en oposición con los cronistas oficiales de la Corona que contaron el viaje de Magallanes, Antonio Pigafetta y Pedro Mártyr de Anglería, que, según nuestro narrador, falsearon la historia y ocultaron incidentes para no disgustar al rey. Al contrario, todo lo que va contando Juanillo descalifica la autoridad del rey haciéndole responsable y culpable del destino trágico de la flota.

Para restablecer la verdad, para dar una visión más completa, más íntegra de la realidad, Juanillo cuenta lo que se había callado: una historia de vida cotidiana, dándole más importancia a los sentimientos, a la experiencia y a las vivencias frente a los acontecimientos, las hazañas, los hechos objetivos. Como explica Ortega González Rubio, «La reescritura en Maluco es con respecto de su objetivo, que no es el de informar sobre datos geográficos y de navegación, sino sobre la vida de la tripulación, sus sentimientos, sus pensamientos.» [7] Gracias a nuestro bufón se eleva la voz de un subalterno, de un marginal, y surge así una subjetividad que no aparecía o aparecía muy poco en las crónicas oficiales, como veremos a continuación.

1.2.2. Juanillo como bufón

Junto con su estatuto de cronista, Juanillo da cuenta de su autorrepresentación como bufón [8]. A lo largo de la novela reivindica la importancia de su oficio así como su participación en los acontecimientos históricos. Así, da voz a un sector de la población renacentista que

[6] MAGDALENA PERKOWSKA, *Historias híbridas. La nueva novela histórica latinoamericana (1985–2000) ante las teorías posmodernas de la historia*, Iberoamericana, Madrid 2008.

[7] MERCEDES ORTEGA GONZÁLEZ RUBIO, "*Maluco, la novela de los descubridores,* de Napoleón Baccino Ponce de León, o la nueva novela histórica", en «Espéculo», n. 25, 3 de abril 2006.

[8] Sobre la figura del bufón, sus orígenes y la carga simbólica que representa, v. el trabajo de PERLA ELSA GARCÍA RAMÍREZ, *Acercamiento al narrador de Maluco. La novela de los descubridores de Napoleón Baccino Ponce*, Trabajo de investigación inédito, Universidad Autónoma Metropolitana, México 2003.

estaba moral y socialmente marginalizado y quiere demostrar el interés que tiene la elaboración de una historia "desde abajo" a partir del testimonio de la gente corriente.

Juanillo es un contador de historias que se convierte en contador de Historia. No se trata para él de comunicar un listado de objetos nuevos o de acontecimientos precisos ni de describir detalladamente las nuevas realidades que descubre y que hacen que muchas de las crónicas sean relatos monótonos, hasta con cierta pesadez. La función del bufón es la de entretener a su auditorio y de la misma manera que desempeñará este papel en la flota, también tendrá que desempeñarlo ante su destinatario, el rey. Tiene que engancharle y demostrarle sus competencias para lograr el reconocimiento y la recompensa económica que le está pidiendo. Entonces, hace de su relato un espectáculo. A lo largo de su carta interpela al rey, le interroga, le riñe, se burla, le invita a participar, juega con él, le cuenta sus actuaciones durante el viaje, vitalizando de esta manera su discurso. Las estrategias narrativas de Juanillo parecen funcionar si tomamos en cuenta los comentarios de Juan Ginés de Sepúlveda que recomienda la lectura de la crónica al rey: «En cualquier caso debo admitir, Majestad, que el autor, quienquiera que sea, ha pasado grandes trabajos para escribir su crónica y, si se me permite dar una opinión personal, grande placer me ha causado con ella y bien merece la pensión que solicita». [9]

Además de usar esas estrategias, el bufón pone el énfasis en la importancia que tuvo su profesión: él fue quien levantaba los ánimos de los tripulantes y aliviaba su desesperación, reduciendo así los riesgos de rebelión o de deserción. Insiste en varias ocasiones en su contribución al buen desarrollo de la empresa, tomando el relevo cuando los discursos de los altos cargos fallaban ante sus hombres: «En esas condiciones, las gracias de tu Juanillo hicieron mucho más por la moral de la empresa que la elocuencia y la pasión de los capitanes». [10] Por todo ello, Juanillo dice merecer su pensión y si se la concede el rey, haría «justicia a esta noble profesión de nos, que es la de hacer reír olvidando nuestros propios dolores para mitigar las penas ajenas.» [11]

---

[9] NAPOLEÓN BACCINO PONCE DE LEÓN, *op. cit.*, p. 316.
[10] Ivi, p. 33.
[11] Ivi, p. 8.

Como ya hemos comentado, como personaje subalterno, el bufón permite la creación de otro discurso histórico. Juanillo quiere contar una historia que mucho tiene que ver con su autorrepresentación de hombre de carne y hueso frente a la idealización que se hizo de los héroes de la conquista. Los apuntes físicos y sociales que da Juanillo de sí mismo son más bien los de un ser vulgar frente a las descripciones de los "grandes hombres" que nos llegaron en las Crónicas: habla de su madre judía y de su padre desconocido y se define como «algo enano y bastante contrahecho», llevando en sus «partes la seña del converso [...], comunero, [...] truhan y chocarrero». [12] En un principio, ese autorretrato de Juanillo está en clara oposición con las descripciones que hace de los capitanes, pero poco a poco el antihéroe va poniendo en un mismo nivel tanto a los que mandan y tienen el poder como a los simples marineros. Si al salir del puerto de Sevilla, los capitanes tienen apariencia de héroes casi sobrenaturales, poco a poco nos damos cuenta de que Juanillo, el resto de la flota y los cuatro capitanes bajo el mando de Magallanes se encuentran en una misma posición: todos son seres humanos con sentimientos (incluso el gran Magallanes, triste lejos de su familia) luchando en unas condiciones de vida pésimas. La gran habilidad de Juanillo es hacer que todos los tripulantes, a pesar de las jerarquías, aparezcan en igualdad de condiciones: «Ya en aquel entonces me aburrían y me fastidiaban los mandarines con sus intrigas y sus maquinaciones para arrebatarse los unos a los otros el mando, como si fuera realmente importante tener poder en medio de aquel desamparo en el que todos vivíamos». [13] Todos aparecen prisioneros de las leyes de la naturaleza, forzados a sufrir por igual las consecuencias de ese absurdo viaje emprendido en gran parte para servir a la Corona. La insistencia en los padecimientos corporales (el frío, las enfermedades, el hambre, la muerte...) y psicológicos (las largas esperas, el miedo, la angustia, el enloquecimiento...) que experimentaron durante la expedición [14] es necesaria para llegar a conmover

[12] Ivi, p. 74.

[13] Ivi, p. 100.

[14] En "El testimonio como elaboración del trauma en *Maluco: la novela de los descubridores* de Napoleón Baccino", en «Revista Iberoamericana», n. 215–216, abril–septiembre, 2006, pp. 531–544; PAULA CHIARA ha estudiado el discurso de Juanillo desde una perspectiva psicoanalítica. En su opinión «el testimonio de Juanillo sirve como trabajo de elaboración del

al rey y hace brotar una corporalidad y sensibilidad que los cronistas borraron en sus relatos. Es desde esta corporalidad que Juanillo reivindica el sufrimiento al servicio del rey, echándole la culpa de tanto padecimiento, ya que todo ocurrió para satisfacer sus placeres culinarios y cubrirle de gloria.

A continuación, nos interesa analizar la representación que se hizo el protagonista de la realidad con la que se encontró durante su viaje. Este será el tema de la segunda parte de este trabajo. Primero, veremos cómo Juanillo interpreta la naturaleza que va descubriendo, luego, analizaremos la mirada del bufón sobre los nativos americanos.

1.3. Percepción de la naturaleza y de los indios

1.3.1. Percepción de la naturaleza

Como en las Crónicas de India, la visión de la naturaleza por parte de Juanillo está fuertemente condicionada por las descripciones que recibieron los europeos de los primeros exploradores y su manera de transmitírnosla tiene mucho que ver con su oficio de bufón.

Al inicio de la novela, vemos que Juanillo embarca en la flota de Magallanes con muchas expectativas de ascensión social y enriquecimiento. América aparece como el lugar donde todo es posible, incluso que un marginado socialmente se haga conde de una Isla (título prometido por su superior a Juanillo cuando por fin encuentren las Islas Molucas), es «el lugar donde usted puede encontrar el lugar que no es. América es la promesa utópica de la Nueva Edad de Oro» [15], es una tierra nueva donde todo está por hacer, por construir, por explotar.

Además, las imágenes que llegan de América son fantásticas, bellísimas. Cristóbal Colón pretendía haber encontrado el paraíso terrenal (situado, según él, en lo alto del mundo, que tiene forma de pera o de

---

trauma» por la expresión de los sufrimientos humanos, trabajo a través del cual el autor sugeriría al lector la «posibilidad futura de recuperar una historia de dolor y violencia que se vive en el contexto uruguayo pero que como en el relato de Pigafeta se intenta callar y enmendar», *op.cit.,* p. 534.

[15] CARLOS FUENTES, *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*, Mondadori, Madrid 1990, p .67.

pecho de mujer, cuyo pezón sería el paraíso) y describía esta tierra con las características que ya encontrábamos en las Sagradas Escrituras. En su crónica, Juanillo retoma estas descripciones y pone en escritura el tópico del *locus amoenus* y el tópico de la abundancia. Como Colón, el narrador pretende haber llegado al paraíso y da una descripción espectacular del lugar, con lagunas de agua cristalina, plantas que cubren de verde el paisaje, flores multicolores, ecc. Nos habla de una naturaleza generosa y fructífera, que produce frutas y verduras enormes y en gran cantidad.

Pero Juanillo siempre nos transmite su percepción a través de la voz del bufón, es decir, siempre utiliza el humor y la parodia [16], lo que tiene un efecto distanciador. De esta manera, descansa sobre la utopía una mirada algo irónica. En efecto, después de hacernos esta descripción tan maravillosa del paraíso terrenal, dice el bufón al rey:

> El punto es, como verás, harto confuso, cuanto más que ignoraba aquel Pigurina o Pigafeta o como se llamase, a cuál de las dos tetas se refería el Almirante; por lo que me inclino por mi teoría de que el Paraíso se parece más al vientre de mi madre que al pezón de la teta de la madre del Cristóbal Colón. Y punto. [17]

Asimismo, el narrador exagera el lado fructífero de la naturaleza al dibujarnos la transformación de una de sus naves en huerto flotante, cuyo crecimiento es imposible de controlar y acaba invadiendo por completo el barco.

Además del distanciamiento que impone con respecto a esta maravillosa naturaleza, Juanillo también elabora un relato desencantado por tener que lidiar con su lado indomable. En efecto, articula un "dis-

---

[16] Sobre el uso de la parodia, v. los trabajos de MAGDALENA PERKOWSKA–ALVAREZ, "Parody and the Carnivalization of History A Fool's Point of View: Parody, Laughter and the History of Discovery in *Maluco. La novela de los descubridores* by Napoleón Baccino Ponce de León", Florida International University Librery. Disponible en http://www.fiuedu/wcb /schools /FIU/ modlang/navarros/1/files/chapter7.htm; y de MARIA ANTONIA ZANDANEL "*Maluco. La novela de los descubridores*: la desacralización de la figura del cronista" en «*CUYO. Anuario de Filosofía Argentina y Americana»,* vol. 18–19, 2002, pp. 145–160.

[17] NAPOLEÓN BACCINO PONCE DE LEÓN, *op. cit*., p. 77.

curso del fracaso” [18] debido a las intemperies, al frío o al calor, a condiciones temporales que dificultan la supervivencia de la flota.

Al bufón no le da miedo contar cuánto han sufrido durante las varias semanas estancados en medio del océano, quemados por el sol, sin un ápice de aire, sin agua ni comida. Tampoco se corta en contar (como sí lo hizo, en un primer momento, Cristóbal Colón) las pérdidas de sus naves en tempestades, ni el enloquecimiento de los capitanes al ver sus sueños derrumbarse o la desesperación que les provoca la vergüenza de no haber alcanzado sus objetivos. Juanillo nos habla del frío extremo que padecieron en el sur de las tierras, donde tan solo encontraron el vacío y la muerte: «La temperatura baja un poco cada día. El frío penetra la carne y cala los huesos. Un viento helado recorre la cubierta, ulula a través de la crujía y se cuela con un lamento triste en el castillo de proa» [19], «Cada bahía es igual a la anterior, excepto que menos abrigada, más fría, más inhóspita» [20], «Porque aquel era un mundo vacío. Ni peces vimos. Solo una ballena muerta.» [21] Bajaron sin cesar hasta encontrar el famoso estrecho que abre paso entre el océano Atlántico y el océano Pacífico. Este estrecho lo buscaron siguiendo las indicaciones de Rui Faleiro, el portugués que dibujó los mapas para la expedición. Pero nadie pensaba que el estrecho se situaba tan al sur del mundo. Con la bajada a lo largo de las costas de América aparece una naturaleza incomprensible, indescifrable. En efecto, el nuevo territorio no tiene contornos definidos, nadie sabe dónde empieza y dónde acaba. Así, la tripulación se topa con lugares totalmente desconocidos, que no se parecen en nada a ninguna de las descripciones paradisíacas que recibieron de los primeros conquistadores. Juanillo denuncia esta situación, el engaño con el que se fue para América y que se sigue difundiendo a través de la historia oficial.

Los miedos de nuestros descubridores se acentúan en los momentos en que tienen algún contacto con los habitantes de las nuevas tierras. Juanillo, en ningún momento se coloca en una posición de superioridad con respecto a los indios. Al contrario, los teme, como todos los

---

[18] BEATRIZ PASTOR, *Discursos narrativos de la conquista: mitificación y emergencia*, Ediciones del Norte, Hanover 1988.

[19] NAPOLEÓN BACCINO PONCE DE LEÓN, *op. cit.*, p. 115

[20] *Ibid.*

[21] Ivi, p. 186.

demás viajeros. No son muchos los momentos en que europeos e indios se cruzan en la novela pero cuando ocurre, siempre es angustioso. A veces, Juanillo y sus compañeros tienen la impresión de ser observados, vigilados, sin poder, ellos, vislumbrar a nadie. Otras veces aparecen las matanzas. Lo más llamativo es que esas matanzas, en la obra, no se justifican por ninguna causa: ni por la conquista de territorios, ya que la misión de la flota es llegar al Maluco sin pararse, ni por la consideración del indio como un ser sin alma o un animal. Estas matanzas en la novela aparecen como totalmente absurdas. Para explicarlas, nos parece esclarecedor el concepto de *abyección* [22] que maneja Julia Kristeva si lo aplicamos al cuerpo de los indios. Para esta autora, lo abyecto es, por una parte, lo que perturba una identidad. Dice Juanillo al sentir cerca la presencia de los habitantes americanos: «La conciencia de ser extraños, ajenos a ese mundo nos llena de inquietud, nos confunde, nos hace desconocidos a nuestros propios ojos». [23] Por otra parte, la abyección también es lo que no respeta los límites, el entre–dos, lo ambiguo, lo mixto. En *Maluco*, aparece este cuerpo ambiguo semi–hombre, semi–animal, ni blanco ni negro, con mujeres con atributos masculinos, castradoras, violadoras, que amenazan con hacer de los hombres seres afeminados, o sea, ambiguos igualmente, lo que horroriza a los europeos. Así, el silenciamiento y ocultamiento de las matanzas que denuncia Juanillo (repite constantemente las palabras de los conquistadores que vuelven al barco ensangrentados y no quieren dar explicaciones: "no ha pasado nada") [24], cobra un nuevo sentido: ¿cómo explicaría un héroe de la conquista, un guerrero todopoderoso, que él mataba por miedo, miedo a seres desnudos, sin armas de fuego, casi indefensos?

---

[22] JULIA KRISTEVA, "Aproximación a la abyección", en «Revista de Occidente», n. 201, 1998, pp. 110–116.

[23] NAPOLEÓN BACCINO PONCE DE LEÓN, *op. cit*, p. 65.

[24] Ivi, p. 230

Capítulo XXXI

Las patologías del presente y la erradicación del mañana en Andrés Caicedo y sus predecesores

Andrés Suárez Rico, Universidad Complutense de Madrid

Andrés Caicedo (1951–1977) consolida una insólita narrativa en la que la ciudad ocupa un papel fundamental no sólo en las formas discursivas, sino también en la percepción del hombre y el mundo. La década de los setenta no inaugura la novela urbana en Colombia, presente ya desde el siglo XIX, sino que pondera la urbe sobre el espacio rural.

El número de historias que tiene como telón de fondo la ciudad toma más fuerza en el siglo XX, pero sin abandonar el legado rural que tanto contribuyó al desarrollo de la novela costumbrista y romántica en Latinoamérica. De este sincretismo entre lo urbano y lo rural con exponentes como José Asunción Silva y Gabriel García Márquez, en los que ya se evidencia la simiente oscilante de la modernidad y el proceso de industrialización, emerge el relato posmoderno en Colombia en donde ese proceso de emulación y transculturación en torno a las grandes polis europeas y americana se fortalece.

Caicedo y sus sucesores, pertenecientes a las décadas de los ochenta y noventa, no endiosan ni desmitifican al hombre frente al poder despótico y monopolizante sino que, por el contrario, lo abandonan a una urbe, en apariencia, finiquita y resuelta, en donde se congrega y adapta con todas sus imperfecciones y proceder anodino.

La generación caicedoniana, negando sus antecesores literarios, concibe una serie de personajes para quienes la noción histórica y contextual se torna irrelevante. Por esta razón, en estos nuevos relatos ya no tienen lugar los atropellos de la *Fruit Company*, ni los automatismos tiránicos bipartidistas ni los movimientos armados de izquierda. El ciudadano de la novela posmoderna colombiana es un ser del presente que rechaza cualquier enmarcación ulterior y que asume el camino de la autodestrucción. Éste, a diferencia del atónito expectante de comienzos del siglo XX, el *flâneur* baudeleriano transpuesto en Latinoamérica, se implica empíricamente con la ciudad y, puesto que ésta excede su capacidad de entendimiento, desfallece en cada intento totalizante de desciframiento.

En la tentativa quimérica del todo, convertida, de repente, en un sueño derrotero juvenil, el morador urbano se pierde bajo el bullicio apabullante de la cotidianidad y obedece a su conciencia ensordecida del ahora. La imposibilidad de dominar al fiero monstruo de asfalto acrecienta en él la oquedad y el extrañamiento que se traslucen en las patologías psicóticas adoptadas para entenderse y aprehenderse.

Estos extravíos psicóticos no son más que el punto de evasión o el desenlace paranoide del sujeto en su praxis con la urbe que, en los intersticios de su búsqueda, cuál Circe metropolitana, es seducido por los encantos místicos de la noche. De sus encuentros y desencuentros con la ciudad sólo consigue materializar su estado de indefensión.

1.1. El anómalo *tempus* del presente

La generación caicedoniana, ante el regocijo del futuro y la nimia validez del pasado, potencia un tipo de individuos que no superan los veinte años y que viven intensamente la ebullición y la postrimería de su juventud. El nuevo *Peter Pan* contemporáneo continua habitando en el país de Nunca Jamás, sólo que con rascacielos, embotellamientos y delincuencia clandestina. Este solitario antiadulto ha experimentado los fracasos de la modernidad, y su decepción ante la expectativa de la actualidad se ha transformado en un furor contestatario que dosifica el *tic–tac* mortuorio anunciado por J.M. Barrie en su obra magistral.

Uno de los cuentos que, quizá mejor condensa este hecho, es "Maternidad" [1] de Andrés Caicedo. En él hay un juego constante entre muerte y vida en donde la existencia no es más que la reiteración de la muerte. Esta historia, narrada en primera persona, expone cómo un estudiante de último grado embaraza a su novia con quien, luego, se casa. Paralelamente a los planes de la pareja, suceden las muertes de seis de sus compañeros por consumo de drogas. Luego del alumbramiento, la pareja se separa. El narrador proyecta en el recién nacido su propia existencia en quien espera que se concluya sus aspiraciones. La vejez del padre en la plenitud de la vida ya anuncia el absurdo de la construcción identitaria en la sociedad posmoderna.

La muerte física representa la decadencia del mundo que relativiza la realización individual en busca de la transcendencia colectiva; la otra muerte, la psíquica de los padres adolescentes, acrecienta su situación del desamparo. El deceso de éstos se produce en los márgenes de la adultez, al hacerse padres, pierden esa distinción contestataria del joven y se funden con el colectivo.

La estrategia discursiva del antiadultismo, profesado en la mayor parte de los relatos caicedonianos, les permite a los personajes ser, ser intensamente sin condicionamientos que lo priven del arrobamiento y la futilidad del ahora. El antiadulto explora y experimenta visceralmente cada sentimiento, cada sensación que da paso a un nuevo efímero afecto. Su frenesí lo colma por un breve momento y, con la misma presteza de su llegada, lo abandona en el vacío.

Esta vacuidad también se proyecta en la impotencia, el desasosiego y el encono traslucidos en la satisfacción patibularia del adulto, preso en el anquilosamiento y la aceptación conforme de la vida impuesta, y en la lucha autodestructiva del joven que cercena los vestigios de su adulto futuro. En el cuento "Infección" de *Calicalabozo* el odio por ese posible adulto en ebullición se hace patente: «Odio a los muchachitos que tratan de olvidar que tienen que luchar con todas sus fuerzas para defender su inocencia […] Odio mi calle, porque nunca se rebela a la vacuidades de los seres que pasan en ella». [2]

---

[1] ANDRÉS CAICEDO, "Maternidad", en *Berenice*, Plaza & Janés, Bogotá 1978.

[2] ID., "Infección", en «Calicalabozo», Grupo Editorial Norma, Bogotá 1998, pp.13–14.

El dilema del antiadulto, en palabras de Andrés Caicedo, reside en la impotencia de quienes quieren ser alguien, hacer algo y nunca lo consigue y, en contraposición, están los que consiguen el imaginario trascendente de la colectividad, pero desconocen cuál es la finalidad de ese anhelo.

> No sé, pero a mí lo peor de este mundo es el sentimiento de impotencia. Darse cuenta uno que todo lo que hace no sirve para nada. Estar uno convencido de que hace algo importante, mientras hay cosas mucho más importantes por hacer, para darse cuenta que se sigue en el mismo estado, que no se goza nada, que no se avanza terreno, que se estanca, que se patina (…) Vea, Convénzase: Por más que se contorsione entre la apariencia y haga volteretas en medio de los ideales, desemboca uno a la misma parte, siempre lo mismo… lo mismo de siempre. [3]

La inclinación de estos escritores hacia el antiadultismo es el ejemplo vivido de una generación desesperanzada que se resiste a la totalización, la esclavitud y la dominación y que, para conseguirlo, se entregan a los artilugios virulentos e irresolutos del sistema. En la antitesis del progreso, la riqueza, el triunfo y la concordia, en definitiva, el estancamiento, la pobreza, el fracaso y la dispersión, reside un antiadulto, la contraparte del adulto, que intenta legitimar con vehemencia y un poco de inocencia su subjetividad.

1.2. La aniquilación adulta: Un seguro contra la sensatez, la prudencia y la mesura

El personaje caicedoniano desarticula los falsos ordenamientos y estructuras de la sociedad actual, y se rebela a esa vacuidad conformista. De este modo, emprende la lucha identitaria contra el adulto que podría ser, en definitiva, inicia un combate contra sí mismo. Al respecto Camilo Jiménez afirma: «Somos un adulto en potencia y en competencia. Es más deseamos serlo desde muy temprano. Si de algu-

[3] Ivi, pp. 14–15.

na manera me empeño en combatir al adulto que existe dentro y fuera de mí y me hace decadente debo enfrentarme a mí mismo». [4]

El autoaniquilamiento es la medida extrema adoptada por estos personajes para eliminar el germen incipiente y contaminante de la adultez que pervive implícitamente en su naturaleza y en su relación con el mundo. Cada acercamiento al vacío anuncia la perdida irreparable de autenticidad irrecuperable. Las marcas identitarias se extinguen y la uniformidad, manifiesta en los límites del nihilismo, anuncia su triunfo deplorable. La aceptación y el conformismo, de acuerdo a los parámetros de la sociedad adulta, implican la muerte no física, sino ideológica de la contestataria condición humana. Su aceptación exhibe el camino degradante del hombre hacia su deceso sombrío y patibulario. La sentencia de Caicedo «Nunca permitas que te vuelvan mayor, hombre responsable» [5] hace hincapié en su negativa a ser adulto, a morir en el auto–beneplácito, asintiendo con resignación a los mecanismos de producción del hombre actual.

1.3. La proyección de la desidia existencial en el *alter ego* voluptuoso

En los espacios descentralizados de las grandes urbes, propulsados por los herederos caicedonianos, impera el individualismo. Allí las culturas marginales se apoderan de las narraciones convirtiéndose en los grandes antiprotagonistas. Estos, representantes de la contracultura, no ansían el poder ni el heroísmo ni la transcendencia, ocupan los espacios cotidianos revelando la fantasía del absolutismo y sumergiéndose en el goce inmediatista.

La voluptuosidad fugaz es, sin duda, el detonante de la itinerante odisea de los personajes en la ciudad. Es, en resumidas cuentas, el punto de conjunción entre la ciudad y la marginalidad. La exacerbación de los sentidos, producidos por el placer, es el contraespejo de la urbe: Mientras en una prima lo individual, en la otra lo colectivo se

---

[4] CAMILO ENRÍQUEZ JIMÉNEZ, *Literatura, sociedad y cultura posmoderna: la narrativa antiadulta de Andrés Caicedo*, Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá 2006, p. 105.

[5] ANDRÉS CAICEDO, *¡Qué viva la música!*, Plaza & Janes, Bogotá 1987, p. 273.

superpone; cuando una se deleita con la alucinación momentánea, la corporeidad espontánea y la conjunción etílica, la otra se avecina con la frustración, la derrota, la violencia, la trivialidad y la banalidad. Las dos constituyen la unidad de la desesperanza, la totalizante vacuidad.

Según Bataille, «la verdad del erotismo es la traición» [6] y, en estas novelas, el éxtasis corpóreo, resuelto en la violencia, los excesos y la entrega incondicional, concluye con la conciencia de los límites de la alucinación y los extravíos, pues revelan su incapacidad para eternizar el presente.

Paz, en repetidas ocasiones, alude a la otredad como base del conocimiento de uno mismo: «El erotismo es, a un tiempo, fusión con el mundo animal y ruptura, separación de ese mundo, soledad irremediable». [7] En estas narraciones, luego de la entrega sexual, se devela la soledad y la ausencia. La búsqueda del ser en el otro, la subjetividad, se transforma en una cadena irremediable de espejos que no detienen su reflejo sino que lo reproducen, deformando y agravando sus matices con cada desgarrador descubrimiento.

El desarrollo de la subjetividad, generado en los márgenes de la sexualidad y el afecto, posterga aún más la sensación de vacío e incrementa la psicodelia y la obsesión del amado en su tentativa inútil por poseer al ser amado. De la imposibilidad de trasgredir los limites del otro y convertirlo en un todo unificado nace la impotencia. En *Érase una vez el amor pero tuve que matarlo* de Efraim Medina, Rep, el personaje principal, deambula atormentado por la ciudad en la búsqueda de "cierta chica" y, aunque, el recuerdo sexual y el amor lo impulsan, es innegable que su obsesión reside en su incapacidad de desciframiento y en la certeza de que nunca lo conseguirá.

Las drogas y las sustancias psicoactivas también se suman a la fragmentación y la ruptura de las problemáticas urbanas y modernas que transforma la cotidianidad. Dichos excesos posibilitan la relación con los otros y con el mundo, porque enmascaran la identidad y promulgan la falsedad requerida para su adaptación al medio circundante. De este modo, la soledad, manifiesta por medio del alter ego, revela las ataduras corporales e intelectuales del hombre en un futuro previs-

---

[6] GEORGES BATAILLE, *El erotismo*. Tusquet Ediciones, Barcelona 1985, p. 236.

[7] OCTAVIO PAZ, *Un más allá erótico: Sade*. Editorial vuelta, México 1993. p. 25.

to que exige como condicionante el dominio de la propia natura. Ser un alter ego en el mundo contemporáneo significa, según Zygmunt Bauman:

> Servir de basurero en el que se vierten todos los presentimientos inefables, los miedos no expresados, los autodesprecios secretos y las culpas demasiado sobrecogedoras como para pensarse, ser un alter ego significa servir de exhibición pública de lo más secreto de lo privado, de demonio interno destinado al público exorcismo, de efigie en la que poder quemar todo lo que no se puede suprimir. [8]

Las ambivalencias tartáricas del ego y el alter ego por colmar la nada desembocan en el autoexilio, el aniquilamiento identitario. Las inclinaciones hacia el vicio en todos los autores caicedonianos delatan las utópicas seguridades universales, y su consentimiento, ante las posibles salidas de la existencia, pone en evidencia su renuncia de adherencia y pertenencia al mundo del mañana. Sólo existe la desesperanza que se refleja en la eliminación de su subjetividad presente y en la destrucción de cualquier representación identitaria.

1.4. La fragmentación del presente en la proyección musical, cinematografica y mediática

La música ocupa un papel preponderante en los escritores de esta generación. En todos los resquicios de la ciudad resuena una canción que no está incluida al azar sino que reitera el sentir y la esencia misma de los personajes. Luz Mary Giraldo afirma que:

> La música, espacio e individuo corresponden a lo público y lo privado, la socialización y la individualización, el vagabundeo y el extrañamiento […]. Esto implica que la ciudad puede recorrerse a través de la música. Desde ella los lugares en que se escucha y, según sus oyente, se reconocen escenarios, generaciones y momentos que permiten entenderla entre el ruido y el silencio, el estridentísimo y la evocación, la quietud y el movimiento. [9]

---

[8] ZYGMUNT BAUMAN, *Las posmodernidad y sus descontentos*, Akal, Madrid 2001. p. 199.
[9] LUZ MARY GIRALDO, *Ciudades escritas*, Convenio Andrés Bello, Bogotá 2004. p. 168.

En ¡*Que viva la música!* de Andrés Caicedo la música constituye la materia narrativa de la obra. De la relación con ésta se establecen las identidades de los sujetos en los contextos sociales. Así, por ejemplo, el *rock* y la *salsa*, géneros predominantes en su texto, sectoriza a la población de Cali: la zona burgués, el sur, acoge el rock en contra de las tradiciones nacionales, mientras que la segunda, el norte, la zona popular de ciudad, adopta la salsa.

La inmanencia de estos dos géneros en la deconstrucción del personaje femenino de Caicedo, María del Carmen Huertas, muestra las bifurcaciones de una ciudad que se debate entre dos condiciones: la rural y la urbana, la antigua y la presente, lo nacional y lo global. El rock y la salsa en su vaivén macabro exhiben a una urbe atemporal con deseos modernistas, anudada a un pasado irresoluto y estancada en los cimientos de su presente. «En ella se recrea más que la sensibilidad de una generación de jóvenes de esta ciudad intermedia, el espíritu de una época en el ambiente juvenil ajeno contestatario y en su renuente aprendizaje tradicional, en su negativa a aceptar las normas convencionales». [10]

Los predecesores caicedonianos se nutren especialmente y mayoritariamente del *rock*. Por ello, sus protagonistas se inspiran en las grandes leyendas de este género durante las décadas de los sesenta, setentas, ochentas y noventa. La fijación por cantantes como Sid Vicius, Jimmi Hendrix, Janis Joplin, no es más que la búsqueda de su rastro identitario en su proyección con estos. La vida de estos grandes iconos del rock está signada por la fatalidad: el suicidio. Ellos tampoco consiguen escapar al vacío. Se torna imposible encontrar un incentivo, pues todos ineludiblemente están sujetos a la desesperanza y la muerte. En el capítulo IV de *Erase una vez el amor que tuve que matarlo,* Rep establece paralelos con Kurt Cobain y toma sus experiencias como propias:

> Kurt no era sólo música y escándalos, para mí representaba otra cosa, algo personal, una alternativa de vida que fracasó. Su exasperante carrera hacia la muerte terminó como todos esperaban y eso me jode. Sé lo que sentía, sí,

[10] Ivi, pp. 172.

> desde esta cochina ciudad repleta de majaros, lo sabía, siempre lo supe, porque también estoy enfermo en esto. [11]

El ejemplo, el estandarte, se transforma en un duro espejo de su propia realidad y en la certeza de la imposible escapatoria. La ilusión de la compañía en sus intérpretes modelo a través de la música también los lleva a experimentar la soledad, la desazón, la impotencia que los condujo al suicidio. Lo mismo ocurre en la ciudad de Chaparro en *Opio en las nubes* [12] en donde se cercena la esperanza y se apodera de la rebeldía a través de las canteras mismas del *rock* y el *grunge.*

Además de la música se incorporan nuevas materias narrativas en el cine, los medios de comunicación y las nuevas tecnologías. Su implementación acrecienta la fragmentación y la caoticidad estructural de los personajes y de las tramas promoviendo, en la praxis, el sentido de la simultaneidad moderna, todo acaece a la vez sobre el sujeto: los tiempos se entrelazan, las distancias desaparecen, la sobreinformación se relativiza y la falacia de la compañía se fortalece. El habitante de la urbe experimenta paralelamente el desconcierto y la frustración del todo y la nada y se proyecta subrepticiamente sobre la representación de los medias para evadir la propia.

Los estereotipos de los medios de comunicación y su, consecuente, intento mimético borra los lindes identitarios y, en esa simbiosis fantasmagórica, los personajes modifican, a un ritmo vertiginoso, sus máscaras hasta tal punto que les es imposible reconocer su verdadera natura. Los enmascaramientos tienen caducidad y uno nuevo se superpone al anterior, pero en esos vaivenes la soledad es siempre un constante aditamento. La música, el cine y los medios fortalecen su quimera actual, pero no consiguen erradicar el vacío identitario que emergerá del mañana, el nuevo presente enmascarado, el ahora irresoluto y desesperanzado.

---

[11] EFRAIN MEDINA REYES, *Érase una vez el amor, pero tuve que matarlo*, Destino, Barcelona 2004, pp. 122.

[12] RAFAEL CHAPARRO MADIEDO, *Opio en las nubes*, Tropo Editores, Colombia 1992.

1.5. Conclusiones

Caicedo y sus predecesores hacen visible los estragos ideológicos y sistémicos de sus personajes en una urbe artificial que proclama un orden absurdo sin considerar que la condición existencial humana es irremediablemente ambivalente, que el mal y el bien están entremezclados y que la imperfección es parte fundamental de la humanidad. La ausencia de verdades y la incertidumbre a las cuales asirse en la vida contemporánea induce a los personajes a erradicar el pasado y a no contemplar el futuro como posibilidad. Las panaceas de la vida contemporánea son adoptadas para eternizar el presente y para reiterar el desencanto, la derrota, el abandono y la soledad. Estos nuevos seres son los herederos del vacío de la posguerra, del conflicto vietnamita, de la cultura *beat* y del movimiento *hippie*. Por ello, el enfrentamiento, la lucha sin cuartel, se convierte en una tarea inútil, pues han recibido un mundo hecho en el que las posibilidades de acción se reducen y en el que el empeño por esforzarse por el dulce futuro se torna amargo en el momento de hacerse presente.

Sin embargo, y contrariando la equiparidad de la posmodernidad, los protagonistas de estas novelas, se atreven a construirse y deconstruirse en el presente, se niegan a la utopía del hombre y el mundo consumado, porque, en su relación con la ciudad, los habitantes, la música y las demás voluptuosidades saben que su contribución en contra de estos denuestos deviene de la aniquilación del mañana, del hombre sensato, del ser condicionado. Morir en las estribaciones del exceso, de la libertad sin condiciones, es para estos eternizar al joven que cree, ama, odia y vive intensamente, y que contribuye con su muerte al estrépito de la inacción y al rechazo conformista del presente.

Capítulo XXXII

El nomadismo latinoamericano en Roberto Bolaño

Rafael López López, Universitat de València

Los personajes de Bolaño en la obra *Los detectives salvajes* se sienten extraviados, deambulan en una especie de deriva, sin conseguir trazar un territorio propio que les ayude a salir de su condición de nómadas.
Condición que surge cuando los líderes del movimiento literario real visceralista —Ulises Lima y Arturo Belano, protagonistas de la novela— encuentran a la poeta fundadora —Cesárea Tinajero— tan sólo para provocar su muerte, negándoles un origen literario del cual partir para insertarse en el campo cultural mexicano.
Podemos pensar que los viajeros de Bolaño hacen buenas las palabras de Baudelaire en su poema "El viaje", pues los verdaderos viajeros parten sin más objetivo que el viaje mismo y es en él donde encuentran una búsqueda que quizá sea la de su identidad: «El viaje que emprenden los tripulantes del poema de Baudelaire en cierto modo se asemeja al viaje de los condenados […] para viajar de verdad los viajeros no deben tener nada que perder». [1]
Esta sensación de no tener nada que perder permite la marcha a los detectives salvajes. La huida de Belano y Lima es también una especie de búsqueda desesperanzada, pero posible por el hecho de que Cesárea ha muerto, de que sus vidas han perdido el sentido que tenían.

[1] ROBERTO BOLAÑO, *El gaucho insufrible*, Anagrama, Barcelona 2003, p. 150.

Al cabo, puede que lo que ambos busquen sea una salida al desengaño producido por el fin de la utopía socialista, pero en Europa encontrarán la confirmación de un desengaño global.

Auge nos dice que Occidente enfrenta el fin de una concepción evolucionista de la historia [2]. Los esquemas intelectuales sobre los que Occidente se había asentado se derrumban con el fracaso de las utopías socialistas y las masacres que ha ocasionado el progreso tecnológico que ya no puede ser visto como progreso humano, perdiendo el último gran discurso que quedaba tras la caída de los mitos, el discurso del porvenir.

Un fin de la historia que, tras la caída del muro de Berlín, nos ofrece dos visiones del mundo extremas: una nihilista y apocalíptica —«Post–devastación dice Espinosa» [3]— o una visión triunfalista. Ambas coinciden en que no hay pasado que pueda enseñarnos, por lo que no cabe esperar nada del porvenir. Entonces la dinámica de la sociedad posmoderna propone culturas de la inmanencia, una teoría del acontecimiento que niega la posibilidad de aprender de él y de fraguar una identidad a partir de la herencia del pasado.

> L'expression "culture de l'immanence" doit être comprise comme faisant référence d'une part à une théorie de l'événement qui a pour objet et pour conséquence d'en dénier l'existence ou d'en réfuter le caractère contingent, d'autre part à un ensemble de représentations de la personne, de la société, de l'hérédité et de l'héritage qui, ne laissant place à aucun dualisme, sont particulièrement aptes à mettre en œuvre ce déni. [4]

La idea de posmodernidad a través del prisma de una liberación de la atadura de los grandes relatos, donde la hibridez cultural aflora [5],

---

[2] MARC AUGE, *Où est passé l'avenir?*, Éditions du Seuil, Paris 2011, pp. 13–14.

[3] PATRICIA ESPINOSA, "*Tres* de Roberto Bolaño: del crac a la posmodernidad", en *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*, Frasis editores, Santiago de Chile 2003, p. 171.

[4] «La expresión "cultura de la inmanencia" debe ser comprendida, por un lado, como una referencia de un lado a una teoría del acontecimiento que tiene como objeto de estudio y como consecuencia una última existencia o un rechazo del carácter contingente. Por otro lado, como un conjunto de representaciones de la persona, la sociedad y la herencia que, no dejando lugar a ningún posible dualismo, son particularmente aptas a poner de relevancia este rechazo», MARC AUGE, *op. cit.*, p. 17.

[5] Ivi, p.121.

también tiene la otra cara, la de la disolución del sujeto que, al verse liberado de sus raíces, se ve imposibilitado para la conformación de una identidad, pues estas raíces eran las que componían una suerte de identidad primera a la que, al renunciar, el viajero es incapaz de confrontar lo nuevo a su lugar, de modo que ese nuevo mundo al que se enfrenta no tiene una base que le permita reconocerlo y comprenderlo. La patria que debería cumplir esta función no contribuye a otorgarles un rasgo definitorio que sea duradero.

> Los personajes cuando llegan al nuevo país reniegan de sus características para integrarse a esa otra realidad y, sin embargo, al despojarse de sus elementos definitorios obtienen el resultado contrario, ya que no tienen puntos de referencia y no saben hacia dónde dirigir su búsqueda. Esto hace que los protagonistas nunca se asienten totalmente y siempre estén de paso, acabando por ser forasteros en todos los sitios. [6]

Los detectives salen de la realidad latinoamericana buscando una salida al desengaño, para desembocar en otro abismo aún más definitivo, el de la posmodernidad negativa en su sentido de enajenamiento social. Llegan a un lugar en el que son vistos como extranjeros y donde nunca podrán ser vistos de otro modo, son metecos: el meteco es el extranjero que llega a la cosmópolis pero que no se integra en la sociedad, por muchos esfuerzos que deposite en ello.

Uno de los casos que ejemplifica esta idea es el de Roberto Rosas [7], un poeta peruano que vive en una buhardilla en la que conviven ocho latinoamericanos, formando una especie de comunidad a la que llama La Comuna de Passy, aunque vivan peleados. Es un lugar social en el que tiene cabida la literatura y la política. Un poeta peruano al que echaron de la Comuna, Hipólito Garcés, les presenta a Ulises y Roberto Rosas se hace su amigo. En un momento lo lleva a hablar con Michel Bulteau, el líder de los escritores del manifiesto eléctrico, que García Madero consideraba sus pares de Francia, pero como el francés de Ulises era pésimo lleva Roberto Rosas el peso de la conversación. La imposibilidad de comunicación a través del lenguaje se hace

---

[6] CHIARA BOLOGNESE, *Pistas de un naufragio: Cartografía de Roberto Bolaño*, Margen, Chile 2009, p. 187.

[7] ROBERTO BOLAÑO, *Los detectives salvajes*, Anagrama, Barcelona 1998, pp. 231–234.

patente también en la impotencia que siente Roberto Rosas ante la traducción del título de Bulteau. Al no lograr traducir *Sang de satin* se le revela lo terrible de esa condición del latinoamericano que vive en Europa sin encontrar una posibilidad para integrarse realmente: «Fue entonces cuando se me vino encima todo el horror de París, todo el horror de la lengua francesa, de la poesía joven, de nuestra condición de metecos, de nuestra triste e irremediable condición de sudamericanos perdidos en Europa, perdidos en el mundo». [8]

Hipólito Garcés, el peruano afincado en París, declara a Ulises el malestar que siente en la ciudad en la que reside: «Ulises, me siento mal, pata, mi vida es un desastre, no sé qué me pasa, yo intento hacer las cosas bien pero todo me sale mal, tendría que volver al Perú, esta ciudad de mierda me está matando». [9]

Sin embargo, en la narración de Simone Darrieux, observamos que esta condición es propia de los latinoamericanos afincados en Europa, pero no lo es para Ulises Lima:

> Vivir en París, es sabido, desgasta, diluye todas las vocaciones que no sean de hierro, encanalla, empuja al olvido. Al menos esto le suele suceder a muchos latinoamericanos que yo conozco. No quiero decir que fuera el caso de Ulises Lima, pero sí era el caso de sus amigos peruanos. [10]

¿Cuál es el rasgo que diferencia a Ulises Lima de sus amigos peruanos?

Martha Gigena, al hablar de la obra de Pitol, plantea que es la literatura la que logra conformar un territorio: «Es esa literatura con la cual se vincula este lector/escritor la que constituye un territorio conocido, una Ítaca imaginaria que da consistencia a ese sujeto que escribe». [11]

Del mismo modo los detectives salvajes bolañanos se apoyan en la literatura para construirse el único territorio posible frente a la

---

[8] Ivi, p.234.

[9] Ivi, p. 231.

[10] Ivi, p.233.

[11] MARÍA MARTHA GIGENA, "Regreso a mi Ítaca personal: el arte del viaje y la fuga en Sergio Pitol", en CELINA MANZONI (ed.), *Errancia y escritura en la literatura latinoamericana contemporánea*, Alcalá Grupo editorial y Distribuidor de Libros, Jaén 2009, p. 241.

impotencia para construir un territorio material: «Toda escritura, es en sí misma un recorrido, desplazamiento por el blanco de la página».[12]
El nomadismo que caracteriza a Ulises Lima y a Arturo Belano encuentra su Ítaca en el territorio de lo íntimo y personal, esa Ítaca imaginaria construida a través de los lazos literarios, que se configura como el único territorio posible que si no alcanza para dar cabida a una identidad definida, sí lo hace para tener el valor necesario como para hacer frente al abismo de la desaparición.
Si consideráramos la literatura como Ítaca personal, podríamos pensar que ésta nunca se separa del viajero sino que le ayuda a emprender el viaje y a soportar los avatares de éste.
En este sentido la literatura funcionaría como punto de partida y de llegada. Es el territorio íntimo donde los personajes encuentran un espacio suyo o un espacio a través del cual hacer suya su realidad. La literatura es el lugar que los define, lo vimos cuando García Madero medía el volumen de su experiencia a través de los poemas que había escrito, pero también por la definición que tenemos de los detectives salvajes, pues según Simone Darrieux, tanto Arturo como Ulises viven a través de la literatura. De Arturo ella apunta: «*parecía* pensar en términos de literatura todo el tiempo, pero no era un *fanático*».[13] De Ulises dice: «Leía mucho, siempre iba con varios libros bajo el brazo».[14]
Quizá la literatura sea la patria de estos poetas marginales, pues, para Bolaño, la patria no es un territorio físico, sino más bien un territorio lingüístico, literario y emocional:

> La patria de un escritor es su lengua […]. Aunque también es verdad que la patria de un escritor no es su lengua o no es sólo su lengua sino la gente que quiere (…). Muchas pueden ser las patrias, se me ocurre ahora, pero uno solo el pasaporte, y ese pasaporte evidentemente es el de la calidad de la escritura.[15]

---

[12] CELINA MANZONI, "Errancia y escritura en la literatura latinoamericana contemporánea", en ID., *op. cit.,* p, 16.
[13] ROBERTO BOLAÑO, *Los detectives salvajes*, cit., p. 225.
[14] Ivi, p. 228.
[15] ID., *Entre paréntesis*, Anagrama, Barcelona 2004, p. 38.

Desde este sentido la búsqueda de Ulises Lima de Michel Bulteau podría ser interpretada como una voluntad de rehacer a nivel colectivo esa patria.
El encuentro nocturno entre ellos [16] se convierte en un paseo por las calles de París sin objetivo, pero un paseo apresurado: «Nuestros pasos eran largos y rápidos, como si nos dirigiéramos con tiempo escaso hacia una cita importante» [17], un itinerario vacío de contenido, tan sólo llenado por la historia del realismo visceral, que Ulises le cuenta. Sin embargo, Bulteau no es capaz de entenderla. Y la última posibilidad de establecer un vínculo entre los eléctricos y los real visceralistas se esfuma. Aunque quizá Ulises ya no crea en ese vínculo, o deje de creer cuando su parlamento se convierta en una historia que no es entendida, en parte, a causa del problema del idioma, como si la barrera del lenguaje imposibilitara la comprensión real de las cosas:

> Mientras el mexicano iba desgranando en un inglés por momentos incomprensible una historia que me costaba entender, una historia de poetas perdidos y de revistas perdidas y de obras sobre cuya existencia nadie conocía una palabra, en medio de un paisaje que acaso fuera el de California o el de Arizona o el de alguna región mexicana limítrofe con esos estados, una región imaginaria o real, pero desleída por el sol y en un tiempo pasado, olvidado o que al menos aquí, en París, en la década de los setenta, ya no tenía la menor importancia. [18]

Quién sabe si Ulises la cuenta esperando que Bulteau le dé una última salida, recobrar ese paraíso perdido de la juventud en que creía en la capacidad de la literatura para cambiar las cosas, cuando García Madero descubría a los detectives salvajes fumando mota en el baño del Encrucijada y Ulises llevaba el «*Manifeste electrique aux paupieres de jupes*», sin embargo Bulteau no entenderá el mensaje y no podrá ofrecerle ningún tipo de redención literaria. El lenguaje parece incapaz de ofrecer una identidad a Ulises. Aunque la reconstrucción literaria a nivel colectivo ha fracasado, Ulises Lima

---

[16] ID., *Los detectives salvajes*, cit., pp. 237–240.
[17] Ivi, p. 240.
[18] *Ibid.*

seguirá viviendo con la literatura como patria, como único sostén dador de sentido a su viaje.

Quizá el viaje es también una búsqueda de redención, por la culpa que sienten al haber encontrado a Cesárea sólo para provocar su muerte. Vemos a Ulises vagar por París como por un mar intempestivo, sin poder hallar lugares que le permitan reposar: «Ulises era un andariego, raras veces tomaba el metro, recorría París de una punta a otra caminando». [19] Es la desesperación de una búsqueda indefinida que no encuentra asidero y, por tanto, lo mantiene siempre vagando. La búsqueda desesperada de la redención literaria fracasa y también lo hará la búsqueda de la redención por el amor, con el desprecio de la amada de Ulises, Claudia, y las relaciones fracasadas de Belano.

En este sentido los poetas de Bolaño son errantes que deambulan por la extraterritorialidad [20]. Concepto de George Steiner para dar cuenta de esa nueva emergencia, años 70, de los escritores desarraigados, escritores que escapan de lo localista para revelar la nueva realidad que produce el nuevo contexto global [21]. En este concepto de escritor entraría Bolaño, un escritor que no escribe únicamente de su patria, sino que busca dar cuenta de la internacionalización cultural. Sus personajes no tienen un centro, han perdido la posibilidad de establecer uno al cortar con sus raíces. Su condición de exiliados no pertenece a una motivación política, sino más bien a una búsqueda que es siempre literaria.

Echeverría al referirse a la obra de Bolaño advierte que este rechazo de un localismo exótico puede recaer en su reverso: «el de diluir toda seña de identidad en los parámetros de lo que se ha dado en llamar, en alguna ocasión, un nuevo internacionalismo, por virtud del cual no habría modo de distinguir, ni en el nivel del idioma ni en el del estilo ni en el del marco de referencias empleado». [22]

---

[19] Ivi, p. 237.

[20] V. IGNACIO ECHEVARRÍA, “Bolaño extraterritorial”, en EDMUNDO PAZ SOLDÁN y GUSTAVO FAVERÓN PATRIAU, *Bolaño salvaje*, Candaya, Barcelona 2008, p. 437.

[21] «Néstor García Canclini concuerda con Jameson cuando asegura que la desterritorialización característica del arte contemporáneo se explica por la globalización de la economía y las comunicaciones», VALERIA DE LOS RÍOS, “Mapas y cartografías en la obra de Roberto Bolaño”, en EDMUNDO PAZ SOLDÁN y FAVERÓN PATRIAU (eds.), *op. cit.*, p. 239.

[22] IGNACIO ECHEVARRÍA, art. cit., p. 440.

Sin embargo, para Aínsa, ese nuevo concepto de extraterritorialidad tiene también una variante positiva:

> Los escritores iberoamericanos que […] se han instalado en un contexto ajeno y extraño, elegido en forma deliberada o forzosa, anuncian no sólo el desarraigo y las formas de exilio voluntario que pueblan la narrativa contemporánea, sino la fundación de una literatura universal con vocación de tal, lo que George Steiner ha llamado la «extraterritorialidad» […]. [Esto] permite considerar la literatura moderna como «una estrategia del exilio permanente». En esta estrategia puede situarse buena parte de una narrativa hispanoamericana que ha elegido deliberadamente una «distancia» entre el suelo natal y el de la escritura, sin necesidad de hacer de ello una opción desgarrada o traumática. [23]

Este exilio es también la forma que tiene Bolaño de concebir la poesía y a sus poetas, al tiempo que los obliga a ingresar en un viaje permanente: «Exiliarse no es desaparecer sino empequeñecerse, ir reduciéndose lentamente o de manera vertiginosa hasta alcanzar la altura verdadera, la altura real del ser. Swift, maestro de exilios, lo sabía. Para él *exilio* era el nombre secreto de *viaje*». [24]

Para Bolaño la errancia forma parte de la literatura, es su lugar, puesto que todos debemos ejercer una distancia —y Bolaño la llama exilio— respecto a la realidad inmediata para poder entrar en el mundo de la literatura: Existe el emigrante, el nómade, el viajero, el sonámbulo, pero no el exiliado, puesto que todos los escritores, por el solo hecho de asomarse a la literatura lo son, y todos los lectores, ante el solo hecho de abrir un libro, también lo son [25].

Pero la novela nos plantea una última posibilidad de que los detectives salvajes encuentren la redención a través del amor. El motivo por el que Ulises parte a Israel no es sólo que el viaje constituya un fin en sí mismo, que sea una forma de renovar la vida, la literatura y el sexo —como Mallarmé en su poema *Brisa marina*—, es también la búsqueda de que el amor ocupe esa función estabilizadora que lo libre de la errancia.

---

[23] CHIARA BOLOGNESE, *op. cit*., p. 66.
[24] BOLAÑO, ROBERTO, *Entre paréntesis*, cit., p. 49.
[25] Ivi, p. 51.

Ejemplo de ello es que cuando Simone Darrieux le pregunta a Ulises Lima por qué marcha a Israel, éste no tiene ninguna duda: «Una noche me contó sus planes. Éstos consistían en residir un tiempo en París y luego marcharse a Israel […] ¿Por qué Israel? Porque allí vivía una amiga […]. Sólo por eso». [26]

Pero Claudia lo recibe en su casa de Israel sin el entusiasmo esperado, hasta que le pide partir. Norman es la pareja de Claudia cuando Ulises llega y percibe el horror al que Claudia condena a Ulises: «¡Hemos condenado a Ulises al desierto!» [27]. Ese desierto del que habla Norman es el de la errancia, el de la condena a esa «tierra extraña», a un no–lugar. Para Augé los no–lugares son espacios producidos en masa por la *surmodernite*. Por tanto, espacios donde la búsqueda identitaria no puede tener éxito, estos lugares sufren una pérdida de significado y, por tanto, una imposibilidad de establecer vínculos permanentes, de modo que transmiten desasosiego.

Aunque en esos no–lugares se halla no sólo ese desasosiego que conduce al vacío, sino también algún tipo de revelación en esa inmanencia. Lo hemos hallado en el encuentro entre Bulteau y Ulises, cuando éste le cuenta la historia del real visceralismo, aunque al fin la historia no sea entendida.

Augé piensa que el viaje contemporáneo que sigue el turista, no produce más que la construcción de una relación ficticia entre la mirada y el paisaje. Es decir que el individuo se siente espectador por el hecho de mirar, pero ese paisaje no lo integra sino que lo cruza sin hacerlo suyo, convirtiendo el espacio del viajero en el arquetipo del no–lugar [28].

Pero los real visceralistas no buscan establecer esta mirada, sino que ven en el viaje un pretexto de movilidad. Lo interesante no es lo que sucede en la carretera, sino lo que siente el hombre que se desplaza. Esto no significa que los personajes no busquen integrar el paisaje que ocupan, lo que sucede es que quizá esa integración sea más literaria

---

[26] ROBERTO BOLAÑO, *Los detectives salvajes*, cit., p. 228.

[27] Ivi, p. 293.

[28] MARC AUGE, "L'espace du voyageur serait ainsi l'archétype du non–lieu", en *Non–lieux: Introduction à une anthorpologie de la surmodernité*, Ed. du Seuil, París 1992. "El espacio del viajero será entonces el arquetipo del no–lugar".

que real, pues en la realidad no se afincan en un lugar que les sirva para establecer una identidad. Asimismo, son conscientes de que ese viaje deben emprenderlo en su juventud, la época donde la fascinación aún está presente y pueden encontrar en esos lugares, espacios que integrar en su territorio personal. Por eso el viaje no puede repetirse indefinidamente, porque pierde este sentido de integración. Este es el sentido que da Bolaño al viaje. El sentido del viaje está en su esplendor en la juventud, pero se agota con el paso del tiempo y de las vivencias:

> En un principio, para mí el viaje era esencial. El viaje, en el imaginario de mi generación, era el viaje de los beatniks. Y eso se prolongó varios años después, incluso cuando viajé por Europa. Pero hay un momento en que todo viene a ser lo mismo. El paisaje varía, la arquitectura varía, pero la mecánica del viaje, las revelaciones del viaje, se empiezan a repetir. El viaje, cuando eres joven, es una especie de epifanía de grandes apariciones. ¿Y qué es lo que aparece? Apareces tú mismo, pero en vez de aparecer solo (cuando hablo de viajes, hablo de viajes en solitario) de pronto apareces rodeado, y todo eso lo proyectas en tu gran escenografía del viaje. O bien en tus deseos, o bien en la colisión entre tu deseo y ese paisaje cambiante. Y eso para la poesía es magnífico. Tanto como el sexo, que en los viajes siempre es genial, pues es un sexo promiscuo, siempre dispuesto. En fin, son cosas que en la juventud son anfetamínicas. Pero hay un momento en que todo eso se agota. [29]

Los personajes de Bolaño se sienten a la deriva, incapaces de establecer esos vínculos permanentes, esa comunidad de afectos que les entregaría cierta estabilidad, se ven incapaces de trazar un territorio, pero lo intentarán hasta el final, aun siendo condenados a ese desierto del que hablaba Norman, el desierto de la errancia.

[29] ANDRÉS BRAITHWAITE, *Bolaño por sí mismo, entrevistas escogidas*, Ediciones Universidad Diego portales, Santiago de Chile 2006, p. 57.

Capítulo XXXIII

La otra historia: una relectura de *La pasión de los nómades*, de María Rosa Lojo, como Nueva novela histórica latinoamericana

Enzo Carcano, Universidad del Salvador

1.1. Introducción

La publicación, en 1994, de su segunda novela, *La pasión de los nómades* [1], significó para María Rosa Lojo no solo el premio Eduardo Mallea de ese mismo año, sino también su temprana consolidación como una de las voces más originales de la narrativa argentina contemporánea. Extraordinaria pieza dialógica, en la que el pasado y el presente, lo histórico y lo ficcional, lo real y lo posible se mixturan e imbrican, *La pasión de los nómades* es un intento de releer y reescribir la historia, de cuestionar el pasado y el presente; es, en definitiva, una acabada muestra de lo que la crítica ha llamado *Nueva novela histórica latinoamericana*, tal como intentaremos demostrar en las páginas que siguen. En primer lugar, analizaremos el concepto de NNHL según Seymour Menton [2], Ángel Rama [3], Fernando Aínsa [4] y María Cristina

[1] MARÍA ROSA LOJO, *La pasión de los nómades*, Sudamericana, Buenos Aires 2008.
[2] SEYMOUR MENTON, *La nueva novela histórica de América Latina, 1979–1992*, Fondo de Cultura Económica, México 1993.
[3] ÁNGEL RAMA, *La novela en América Latina. Panoramas 1920–1980*, Procultura, Bogotá 1992.
[4] FERNANDO AÍNSA, "La nueva novela histórica latinoamericana", en «Plural», n. 240, México 1991, pp. 82–85.

Pons, en relación con las estrategias interpretativas de Michel Foucault con respecto al poder y los discursos que lo sustentan. Luego estudiaremos *La pasión de los nómades* como una NNHL, y veremos de qué modo responde al género.

1.2. La nueva novela histórica latinoamericana: concepto

Desde principios de la década de 1980, el concepto de NNHL ha cundido con rapidez en todos los ámbitos de la crítica literaria. Uno de sus principales impulsores fue, desde 1983, Seymour Menton, quien, en 1993, publicaría un trabajo capital en lo que respecta a la definición del género que nos compete. En él, el hispanista estadounidense enumera los que son, a su juicio, los seis rasgos distintivos de la NNHL [5]: a) la subordinación de la recreación mimética de un período histórico a la presentación de ideas filosóficas trascendentes; b) la distorsión consciente de la historia por medio de omisiones, exageraciones y anacronismos; c) la metaficción o la intromisión del autor en el texto a través de comentarios sobre la narración; d) la presencia de personajes históricos ficionalizados; e) la intertextualidad; y d) la presencia de los conceptos *bajtinianos* de *heteroglosia*, lo dialógico y lo carnavalesco. Un par de años antes, el crítico uruguayo Fernando Aínsa [6] había señalado diez características definitorias de la NNHL; a saber: a) la relectura crítica de la historia; b) el cuestionamiento de la historia oficial; c) el *multiperspectivismo* en relación con la verdad histórica; d) la abolición de la distancia épica, propia de la novela decimonónica; e) el distanciamiento de la historia oficial a través de la parodia; f) la superposición de diferentes tiempos históricos; g) la variedad en el uso y la recreación de materiales históricos; h) la relectura distanciada o acrónica de la historia a través de su escritura *carnavalizada*; i) la utilización de *pseudocrónicas* o crónicas apócrifas; y j) la preocupación por el lenguaje por medio del uso del arcaísmo, el pastiche, la parodia y la comicidad. Si bien existen diferencias entre la concepción de Menton y Aínsa, tanto ellos cuanto otros estudiosos de la NNHL coin-

[5] SEYMOUR MENTON, *op. cit.*, pp. 42–45.
[6] FERNANDO AÍNSA, *op. cit.*, pp. 82–85.

ciden al enunciar el espíritu que rige a esta nueva forma genérica: el releer y reescribir la historia *escolar*, aquella que enseña el sistema pedagógico estatal, a través de la ficción como actividad constituyente de la identidad integral del continente latinoamericano. Al decir de Ángel Rama, la NNHL «[...] responde al discurso legitimador de la historia con un *contradiscurso*, que rompe el discurso hegemónico y pone en tela de juicio la verdad de la interpretación histórica, para revisar polémicamente el pasado y reinterpretarlo.» [7] De este modo, la NNHL se engarza rígidamente con las tendencias literarias que se desarrollan en Latinoamérica desde la década de 1960, que, en palabras de María Cristina Pons, se manifiestan como «una rebelión contra el logocentrismo como razón cognoscente, el realismo burgués y la novela burguesa.» [8]

Como se ve, la NNHL se erige como una de las más tempranas muestras de los que Foucault llama una nueva *espisteme*, en este caso, latinoamericana. En *Las palabras y las cosas* [9], el semiólogo francés llama así a los paradigmas epistemológicos a partir de los cuales se determina la verdad o validez del conocimiento de una época. Dentro de estos sistemas, Foucault asigna un rol preeminente a los discursos, ya que es a partir de ellos desde donde se configuran las categorías epistemológicas sobre las que se construye una sociedad. De este modo, aquellos grupos que produzcan y controlen los discursos serán los que, al fin de cuentas, ostenten el poder y, con él, la autoridad. En continentes como América Latina o África, que sufrieron, y, en muchos casos, sufren aún, procesos de colonización, los discursos imperantes fueron potestad del colonizador, agente foráneo en tales tierras, y estuvieron destinados a perpetuar la relación jerárquica entre aquél y el colonizado. Al respecto, dice Homi Bhabha [10]: «El objetivo del discurso colonial es construir al colonizado como una población de tipos degenerados sobre la base del origen racial, de modo de justificar la conquista y establecer sistemas de administración e instrucción». Esta

[7] ÁNGEL RAMA, *op. cit.*, p. 247.

[8] MARÍA CRISTINA PONS, *Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo XX*, Siglo XXI, México 1996, p. 100.

[9] MICHEL FOUCAULT, *Las palabras y las cosas. Una arqueología del saber humano*, Siglo XXI, México 1979.

[10] HOMI K. BHABHA, *El lugar de la cultura*, Manantial, Buenos Aires 2002, pp. 95–96.

violencia epistémica, al decir de Foucault, se patentiza con sobresaliente énfasis en el discurso histórico: la Historia oficial que recorta y falsea la realidad de un pueblo y le impone categorías ajenas a él. Contra estas imposiciones discursivas se planta la NNHL, que no sólo cuestiona, sino que también reelabora la historia en pos de su cabal justipreciación; todo ello, apelando a una nueva *episteme*, propiamente latinoamericana. Por ello, todos los autores que estudian la NNHL subrayan, allende los diversos enfoques, la *polifonía* o multiplicidad de voces como rasgo sobresaliente. Ya no se trata, como en la narrativa histórica previa, de un discurso monolítico y legitimador, sino de uno en el que todas las voces antes marginadas tienen cabida.

1.3. *La pasión de los nómades* como NNHL

1.3.1. Dialogismo y carnavalización

La pasión de los nómades, como una auténtica NNHL, es una novela eminentemente dialógica. Una de las modalidades más curiosas que adopta este rasgo es el *diálogo de los muertos*, propio de géneros carnavalizados como la sátira menipea. De hecho, el protagonista, Lucio V. Mansilla es un fantasma corpóreo que ha escapado del Paraíso, quien, a lo largo de su derrotero por la Argentina de fines del siglo XX, se topará y cruzará palabra con otros personajes del pasado que han vuelto fantasmagóricamente al mundo. En el capítulo primero de la segunda parte, Mansilla le escribe a su amigo del pasado Santiago Arcos:

> Debieras haber visto mis funerales. ¡Ah, Santiago! Yo estaba allí tan espléndidamente muerto y condecorado (aunque de los cinco baúles que según los *maldisants* formaban parte de mi guardarropa militar sólo pude usar un poquitito).Este deceso, a los ochenta y dos años de mi edad, fue un gran acontecimiento social y congregó mucha gente fina algo más aburrida, claro, que en un baile, pero que disfrutó empero de la buena conversación y la crítica de modas. [11]

[11] MARÍA ROSA LOJO, *op. cit.*, pp. 51–52.

Si bien no se trata estrictamente de un diálogo, sino de una comunicación epistolar, en este pasaje pueden hallarse varios de los tópicos que Mijaíl Bajtín señala como prototípicos de la sátira menipea, género *spoudogéloion* por antonomasia [12]. Frente a un acontecimiento solemne como es la muerte en el mundo occidental, el propio muerto banaliza la situación aludiendo al funeral como un evento social, para ver y ser visto; él mismo se regodea con lo fastuoso de su vestuario. Aunque sutil, esta es una clara muestra de la *carnavalización* de la historia, a través de la intimidad de sus protagonistas *ficcionalizados*. Veamos otro ejemplo: en el capítulo noveno de la cuarta parte, el cacique Mariano Rosas convoca a una reunión de jefes indios; ante el arribo de éstos, Mansilla se horroriza de sus aspectos. Según Bajtín, estamos ante una «"anatomía carnavalesca": la enumeración de las partes de un cuerpo desmembrado.» [13] Los caciques, otrora señores de los indios que habitaban el territorio actual de la República Argentina, se hallan ahora reducidos a seres deshechos y putrefactos, tan distintos al, igualmente muerto, Mansilla. Éste conserva, aún difunto, gracias a la ayuda mágica de Rosaura, la galantería que lo hiciera célebre en vida. Si bien se distancia del *diálogo de los muertos*, ya que los temas que se discuten son presentados como de suma seriedad y así son abordados, el contexto en el que se lleva a cabo la junta contrasta diametralmente con la situación efectiva de los muertos. Sin embargo, aunque podría parecer una mera parodia, la reunión no es ironizada por el narrador, sino que es entendida dentro del marco idiosincrático araucano, con lo que estamos, ante una nueva faceta del *dialogismo* de *La pasión de los nómades*, el contacto de dos culturas.

Como apunta atinadamente Marcela Crespo Buiturón [14], la novela de Lojo es un espacio de diálogo no sólo entre muertos o entre éstos y los vivos, sino también entre dos tiempos, el pasado y el presente; dos espacios, el área metropolitana de la Ciudad de Buenos Aires y la Pampa; dos modalidades discursivas, la historia y la ficción; dos culturas, lo céltico–druida–feérico, y lo mapuche−araucano; y, finalmen-

[12] MIJAÍL BAJTÍN, *Problemas de la poética de Dostoievski*, Fondo de Cultura Económica, México 1986, p. 151 y ss.

[13] Ivi, p. 229.

[14] MARCELA CRESPO BUITURÓN, *Andar por los bordes. Entre la historia y la ficción. El exilio sin protagonistas de María Rosa Lojo*, Universitat de Lleida, Lleida 2008, pp. 138 y ss.

te, numerosos textos literarios. A propósito de este último aspecto, veamos ahora uno de los casos más notables de intertextualidad y parodia carnavalesca de todo el libro: el encuentro de Mansilla con el mismísimo Martín Fierro en el capítulo quinto de la cuarta parte. Dice este último: «—Señor, muchos años hace (un siglo bien cumplido, diría yo) que a mí me desvela una pena extraordinaria, y que me consuelo de ella con el cantar, aunque no esté solitario como un ave, sino más bien perseguido por una nube de oyentes». [15] Lejos de la melancolía que rezuman las sextinas hernandianas, el celebérrimo Martín Fierro glosa algunos versos del texto homónimo en sentido burlesco: extirpado de su contexto de aparición y reubicado a finales de 1990, el gaucho se ufana de su popularidad y se queja de la depreciación del caballo. Esta parodia alcanza su máximo grado cuando Fierro le espeta a Mansilla sus escasas aptitudes literarias. Pero estas declaraciones burlescas de Fierro no son un fin *per se*, sino un medio del que Lojo se vale para introducir la cuestión de la problematicidad conceptual de *lo nacional*, que, en el contexto de *La pasión de los nómades*, constituye una variante histórico–social del problema de la identidad personal, encarnado en la efigie de Lucio V. Mansilla.

1.3.2. Feminismo y minorías étnicas

Como queda dicho, la NNHL es una reivindicación, no sólo de otra forma de escribir la historia del continente, sino también de sus habitantes y de todos aquellos marginados por la *violencia epistémica* propia de los discursos imperialistas foráneos. Dos de las tendencias más fecundas en esta línea reivindicatoria son el feminismo, en sus más diversas vertientes, y las teorías multicultural y postcolonial. Aunque trasuntan toda la novela de Lojo, ésta les dedica especialmente un capítulo, el noveno de la cuarta parte, significativamente titulado «Llegamos a Leubucó. Feministas y minorías étnicas. El pasado vuelve con su nimbo de oro». En él, Mansilla narra el encuentro con su fantasmagórica hermana Eduarda, portavoz de las mujeres y de los marginados, subrayando sus derechos como partícipes y hacedores de la historia. En la figura de la autora de *Pablo, ou la vie dans les Pampas*,

---

[15] MARÍA ROSA LOJO, *op. cit.*, p. 146.

María Rosa Lojo defiende el lugar de la mujer en la sociedad como portavoz de un discurso original, pero históricamente reprimido: el de la escritora. A través de la escritura, la mujer consigue emanciparse intelectualmente de los discursos hegemónicos, falocéntricos. Como en muchas de sus novelas posteriores, en *La pasión de los nómades*, Lojo señala en la ficción la relevancia de un *lugar del decir* femenino, no enfrentado, sino equiparado, al masculino.

El indio es otro de los personajes históricamente marginados que la NNHL recupera y hace actuar y hablar. Los pueblos originarios americanos, sus culturas, sus idiosincrasias, fueron, luego de la Conquista, relegadas por no encajar en los lugares del decir del los vencedores. Las teorías poscoloniales son un, al decir de Mignolo, *corrimiento del centro*, una revisión y reconfiguración de los espacios discursivos desde Latinoamérica y hacia y para Latinoamérica. En consecuencia, en la NNHL el aborigen recupera su voz. *La pasión de los nómades* es un paradigma en este sentido. Si bien el hipotexto principal, *Una excursión a los indios ranqueles*, es usualmente señalado por la crítica como una nueva y benévola mirada del tema indígena, en el texto de Mansilla, el indio parece soslayado por la visión que de él tiene su autor. En la novela de Lojo, en cambio, aquellos personajes de *Una excursión*, revividos por la ficción, toman la palabra y se expresan en sus propios términos [16], muchas veces contrapuestos a los de Mansilla *agens*. En el último capítulo de la cuarta parte, Lucio, frente a la desazón que significó la pérdida de Rosaura a manos de las fuerzas mapuches que él no comprende, arremete violentamente contra lo más sagrado y profundo de la cultura araucana sin comprenderla e intenta atacar físicamente al cacique Mariano Rosas:

> Empecé a gritarle todos los insultantes lugares comunes (algunos, hay que reconocerlo, absolutamente falsos en lo que a Mariano y/o sus coterráneos concernía) que durante cinco siglos adujeron los *wincas* para denigrar a los aborígenes.
> —¡Indio sucio, apestoso, sátiro, caníbal! ¡Idólatra, brujo, supersticioso, hereje! ¡Borracho, bruto, traidor, azotamujeres! ¡Mentiroso, desleal, hipócrita, la-

[16] Es dable destacar que todas las ediciones de *La pasión de los nómades* cuentan con un glosario en el que se apuntan y definen numerosos vocablos del gallego y del mapuche que son utilizados en la novela.

> drón, haragán, secuestrador, asesino! ¡Te voy a matar mil veces más cuando te ponga las manos encima! ¡¡¡Zorro tramposo, miserableeee!!! [17]

No obstante la virulenta injuria, los indios, apacibles, no lo castigan y respetan su ignorancia. Notable muestra de traslación la de Lojo: no es un indio, sino un afrancesado argentino de principios del siglo XX el que queda relegado del *locus* de conocimiento.

1.4. Entre la historia y la ficción

Como queda referido, una de las premisas de la NNHL es la estrecha imbricación de historia y ficción. *La pasión de los nómades*, como muestra cabal de tal subgénero, se halla vertebrada por procesos de *ficcionalización*, que operan en diferentes niveles. La ficción está planteada, desde el comienzo, por la caracterización de los personajes, su circunstancia vital y/o el espacio en el que se desenvuelven; por la mixtura entre lo histórico y lo referencial, y lo mágico. A modo ilustrativo: Rosaura es una ninfa centenaria, hija del hada Morgana y de un duende gallego, que es tutelada por Merlín, el celebérrimo hechicero de la saga artúrica, con quien emprende un viaje desde Galicia hacia Argentina. Entretanto, Lucio es el fantasma del histórico Lucio Victorio Mansilla, que ha escapado del Paraíso y cuya corporeidad le ha sido reintegrada tal como era cuando inició, en 1867, su excursión a los indios ranqueles, viaje que ha venido a reemprender. Es más, el mismo Mansilla *agens* opera la ficcionalización de su propia persona al falsificar documentos que vende como si hubieran sido forjados en su vida terrena, y al adoptar diversas identidades, incluso la de un propio descendiente.

La pasión de los nómades propone un *mundo posible*, entendido no como *locus* vacío, sino como espacio *amueblado*, que se actualiza en el proceso de significancia nacido del encuentro del texto y la lectura, a través de los *paseos inferenciales*. Pero también es posible entender la ficción en la novela de Lojo desde otra perspectiva, sugerentemente deslizada por la autora en el texto mismo: la ficción como doble, con-

---

[17] MARÍA ROSA LOJO, *op. cit.*, pp. 209–210.

tinuación o implicancia de la historia. En el segundo capítulo de la segunda parte, Merlín, luego de que Rosaura le aclarara que los cuentos *El grimorio* y L*a botella de Klein*, de Enrique Anderson Imbert, eran literatura de ficción, se indigna frente a la tajante distinción entre historia/realidad y ficción, y nos invita a pensar otra concepción de la ficcionalidad, en consonancia con la propuesta del teórico Thomas Pavel [18]:

> —No sé qué es eso. En mis buenos tiempos no se distinguía lo que ahora llaman «ficción» de la historia, ni lo sobrenatural de lo «natural». Así ocurrió, como todo el mundo lo sabe, con nuestra gesta de la Mesa Redonda. En fin, estos inventos modernos me producen lástima. Los hombres hasta han dado en pensar que son más reales que nosotros. [19]

Como Merlín, Pavel entiende la ficcionalidad en un sentido histórico, producto del alejamiento de los mitos y de la emergencia del pensamiento racional–crítico.

La ficción que propone María Rosa Lojo en *La pasión de los nómades* apunta a efectivizar imaginariamente en un mundo posible las potencias de un pasado que, de otro modo, estaría irremisiblemente perdido y cerrado. En pos de revisar y reinterpretar la historia oficial, de dar voz a los marginados, de *desidealizar* a los próceres, la NNHL apela a la ficción como instrumento primordial para entrar en lo pretérito y redescubrir (*reinventar*) sus recovecos. De este modo, todos los elementos y personajes ficticios de la novela de Lojo deben ser entendidos en función de su utilidad como catalizadores de los objetivos descritos en el párrafo anterior.

1.5. Conclusión

A lo largo del presente estudio hemos intentado comprobar la pertenencia y pertinencia de *La pasión de los nómades* a lo que la crítica llama Nueva novela histórica latinoamericana. Como muestra cabal

---

[18] THOMAS PAVEL, *Mundos de ficción*, Monte Ávila Editores Latinoamericana, Caracas 1995.

[19] MARÍA ROSA LOJO, *op. cit.*, pp. 28–29.

del tal subgénero, la novela de Lojo propone, a la vez, una reinterpretación y reescritura de la historia tradicional apelando a la ficción, al cuestionamiento de las categorías epistémicas establecidas y a la reivindicación de los tradicionalmente marginados (la mujer y el aborigen, considerado como representante de una minoría étnica). Se trata de un novedoso mundo posible cuyo dialogismo vertebral hace viable la imbricación de lo ficticio con lo histórico, de lo mapuche con lo gallego, del pasado con el presente, de los vivos con los muertos, de un texto con otro, entre otras tantas posibilidades. Superar la violencia epistémica propia del discurso histórico tradicional a través de la exploración de las potencias de la ficción; esa es, a fin de cuentas, la razón de la NNHL que es *La pasión de los nómades*.

Capítulo XXXIV

Género, discurso y disidencia: transgénero y transgresión en el lugar de la enunciación discursiva.

Violeta Ros Ferrer, Universitat de València

1.1. Introducción.

Para hablar sobre género, discurso y disidencia, para hablar sobre el transgénero como transgresión en el lugar de la enunciación discursiva, me gustaría partir de una reformulación de la idea de los *no lugares* de Marc Augé, tan presente en la crítica literaria de los último años. Para el antropólogo francés, «si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar.» [1] La reformulación, la metaforización, en definitiva, de este concepto que aquí propongo consiste en el desplazamiento de esa idea de un espacio físico indeterminado, a la idea de un espacio discursivo indeterminado; de un lugar de enunciación indefinido. La indeterminación en el espacio del discurso, se entendería, en este sentido, como una identidad discursiva desarrollada y ejercida al margen de la norma; al margen de una norma que indefine el *no lugar* a través de la definición del *lugar*.

Desde esta reflexión, pensada en términos de género, mi propuesta consiste en plantear un acercamiento a las crónicas de Pedro Lemebel desde la identidad transgénero como uno de esos uno de esos *no*

[1] MARC AUGÉ, *Los no lugares. Espacios del anonimato*, Gedisa, Barcelona 2001, p. 83.

lugares desde los cuales es posible enunciar un discurso que desestabilice la norma sexual; desde la identidad travestida del sujeto como forma de desestabilización de los discursos oficiales y hegemónicos; en definitiva, desde la necesidad de un punto de vista *diferente* como forma de cuestionamiento del discurso del poder.

Lo que aquí se plantea es una lectura de *La esquina es mi corazón* [2] de Pedro Lemebel desde los Estudios de Género y a partir de ciertas reflexiones sobre el discurso, el poder y esa idea del sujeto travestido como forma de disidencia del discurso oficial. Se propone, de este modo, entender las crónicas de Lemebel como el ejercicio de una mirada excéntrica, realizada desde el margen y vertida en un discurso enunciado desde un más allá de la norma; enunciado desde la indefinición; enunciado, en definitiva, desde un *no lugar*.

1.2. Poder, discurso y género

Solemos asociar la idea del Poder al Estado y a las diversas instituciones que lo articulan: la Ley, el Mercado, la Ciencia; el poder policial, el poder político, el poder económico... Pero ese ingente aparato al que llamamos Estado no parece ser otra cosa que el reflejo a gran escala de un modelo determinado de las relaciones humanas; del esquema del funcionamiento orgánico del individuo como ser social dentro unos patrones prefijados desde un sistema que va mucho más allá de ese Estado.

Si esto es así, del mismo modo que se piensa la identidad como una construcción discursiva, también el Poder puede pensarse como discurso. Como un discurso que lo atraviesa todo y sobre el que se sostiene todo un dispositivo regulador, mediante el cual se establecen los parámetros de la norma. Tal norma, ejecutada directamente sobre el cuerpo, constituye lo que Foucault formuló como el bio–poder. Mediante el dispositivo de la sexualidad —afirma Foucault— el discurso del poder somete al cuerpo, y, por tanto, al sujeto, a una rigurosa norma, y lo hace imprimiendo sobre ellos los patrones de

[2] PEDRO LEMEBEL, *La esquina es mi corazón: crónica urbana*, Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile 1997.

normalidad y anomalía. De esta forma de control ejercida por el bio−poder surge la censura y castigo de la feminidad o masculinidad desplazada, es decir, la censura de la inadecuación del sexo al género, que el discurso del poder subrepticiamente formula a través de la *patologización de la diferencia* [3].

Desde esta perspectiva resulta posible entender como una de las estrategias clave del Poder lo que la crítica feminista ha referido como el sistema sexo/género, de modo que una lectura amplia del concepto, permitiría extrapolar el cuestionamiento de dicho sistema a otras disciplinas más allá de los Estudios de Género.

En este sentido, los códigos estéticos que rigen el establecimiento de un canon literario no resultan ser más que una traslación del discurso del poder a un sub−ámbito del mismo como lo es el de la institución literaria; un discurso que, una vez más, establece lo que queda *dentro* y lo que queda *fuera.* La voluntad de inserción en la norma, expresada a través de la denuncia de no ser parte de ella, obedece a una demanda básica: la de la necesidad de inteligibilidad; la necesidad de que el discurso a través del que un sujeto se define, se adscriba a algún tipo de referente que le permita ser nombrado y, por tanto, identificado con una comunidad reconocida por la norma, con un lugar contemplado por el sistema. En sus estudios sobre la producción cultural en el Chile de la Transición, Nelly Richard subraya la necesidad de rearticular, de ensanchar la mirada hacia la Literatura más allá del canon:

> Mirar por debajo y entre medio de las codificaciones principales, recorrer literalidades y sinuosidades de sentido, sirve para que lo dejado de lado por los relatos de autoridad y sus narraciones hegemónicas (lo rebajado, lo devaluado, lo subrepresentado por ellas) tenga la oportunidad de sacar a relucir fragmentos sueltos y dispares de experiencias en tránsito: fragmentos que carecen de una traducción formal en la lengua comunicativa que domina la sociología del presente, y que permanecería a la deriva si ciertas operaciones no se decidieran a incorporar lo difuso y lo precario a sus trayectos de pensamiento. [4]

[3] MICHEL FOUCAULT, *Microfísica del poder,* La Piqueta, Madrid 1978, p. 40.

[4] NELLY RICHARD, *Residuos y metáforas (Ensayos de crítica cultural sobre el* Chile de la Transición*)*, Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile 1998, pp. 12−13.

La potencialidad combativa del cuestionamiento del dispositivo sexo/género desde el discurso y a partir de la reivindicación de un tipo de subjetividad no inserta en esos *relatos de autoridad* como pueda serlo el sujeto travestido adquiere aquí pleno sentido. Pensar el género como impostura, como la construcción discursiva de una identidad sexual, es en sí, un ejercicio de quiebre y rechazo de la ley, y reivindicar la visibilidad social y política del discurso travestido es una propuesta concreta para la rearticulación de esa ley impuesta de forma unilateral por un discurso hegemónico y falsamente totalizador. Es desde esta perspectiva desde donde quiero hablar de las crónicas urbanas de Pedro Lemebel, por ello tomaremos el lugar de ese sujeto definido por la indefinición como una evidencia de la condición parcial de todo discurso; del sujeto travestido como evidencia de que el género es una impostura desde la cual se enuncia, y de la impostura como desestabilización del lugar de enunciación del discurso del poder; como desestabilización del discurso que unifica.

Entendemos aquí por *subjetividad travestida* el discurso de una identidad sexual que se mueve como diferencia dentro de los propios parámetros de la *diferencia*. Esta enunciación desplazada condiciona una identidad genérica que configura al sujeto travestido como un sujeto dislocado, al margen de toda clasificación contemplada por la norma y, en consecuencia, al transgénero como un perfecto *no lugar* en la construcción del discurso. El *travestismo* es el transgénero, y el transgénero, al fin y al cabo, es un *no lugar* porque se enuncia desde el margen; desde un margen que desestabiliza el discurso oficial en su demostración de los límites de la norma.

1.3. *La esquina es mi corazón,* Pedro Lemebel

En el mismo estudio antes citado apuntaba Nelly Richard:

> Habría que salirse de aquellas redes demasiado comunes de nominación y designación, trivializadas por la lengua dominante de la actualidad y el estándar comunicacional de los medios de masas, de la sociología, del mercado y de las políticas culturales. Se trataría, entonces, de criticar el diseño del presente (sus lógicas y sus retóricas) no practicando simples inversiones de significados dentro de su mismo mapa pretrazado de

> racionalidad y argumentos, sino explorando las diagonales que miran hacia zonas menos regulares y concentradas —más desconcertantes— del entorno. [5]

Pedro Lemebel escribe, sin duda, desde una de esas zonas desconcertantes de la literatura hispánica. El suyo fue un desafío ostensible al discurso del poder en el Chile de Pinochet, y sigue siéndolo en el contexto de una democracia que ha sido el resultado de un pasado terriblemente conflictivo con el que todavía no se ha roto del todo. Desde su abierta y manifiesta homosexualidad y desde el travestismo, Lemebel se valió explícitamente de los códigos de lo femenino para subvertir, distorsionar e interrumpir el discurso totalitario del régimen dictatorial chileno, que escudaba e institucionalizaba los horrores de la torura y la muerte bajo la retórica del neoliberalismo más feroz. Y ahora, en las últimas décadas, «Porque la dictadura pasa/ Y viene la democracia/ Y detrasito el socialismo/ ¿Y entonces?/ ¿Qué harán con nosotros compañero?» [6], Lemebel sigue ejerciendo una literatura voluntariamente desarrollada fuera de todo canon, desde ese discurso enunciado desde el *no lugar* de la ilegalidad —ilegalidad porque Lemebel es *proleta y maricón* en Chile— ; y desde la conflictiva y cambiante relación de la literatura marginal con la volubilidad de una norma literaria que es, en esencia, sub−discurso del poder.

Las crónicas de las que se compone *La esquina es mi corazón* son, en este sentido, escenas y reflexiones que dan muestra de esa implacable presencia del poder, y del castigo sobre las formas de sujeto desarrolladas al margen —en *la esquina*— de lo que este poder reconoce como adecuado.

En este sentido, podemos entender las crónicas de Lemebel como un ejemplo de esas *formulaciones inconclusas de lo nuevo* de las que habla Richard, que pasan por la necesidad de salirse de un marco dictado por la norma que es, en definitiva, lo que construye el canon literario. Ese salirse del marco supone, por un lado, la construcción de ciertos *desajustes en la representación* y, por otro, la producción de

---

[5] *Ibid.*

[6] Fragmento extraído del poema–manifiesto "Hablo por mi diferencia". Disponible en: www.anales.uchile.cl.

ciertos *quiebres idiomáticos*. Veamos, sobre estos dos ejes, cómo se articula la ruptura, la disidencia en el texto de *La esquina es mi corazón.*

1.4.1. Los desajustes en la representación

Por *desajustes en la representación* se entienden los mecanismos que permiten hacer una crítica de las lógicas y retóricas del presente a partir de la exploración de esas zonas desconcertantes de las que habla Richard. En este sentido, por un lado podríamos entender en la escritura de Lemebel la identidad travestida como la construcción discursiva de una identidad *diferente*, que escapa a los parámetros de la norma sexual, y por ello los desenmascara como convención. Esto se hace evidente en crónicas como “Baba de caracol sobre terciopelo negro”:

> Quizás a toda luz los deseos se compriman, y en este terciopelo enguantado, aflore el revés de todo rostro puritano que se cruza con otro en el vaivén del paseo público […], porque al final de cuentas el sexo en estas sociedades pequeño burguesas sólo se ejercita tras la persiana de la convención. Nadie sabe de los suspiros nocturnos del macho, que en la mañana vocifera porque no encuentra la corbata. Nadie podría imaginar que ese tótem se deshoja como doncella en el momento de clímax. [7]

Se trata de la discursividad de una subjetividad proscrita, que está cifrada en la manifiesta homosexualidad del sujeto enunciador, lo cual implica la verbalización de asuntos generalmente no verbalizados que pasan en su mayor parte por el sexo explícito y, en ocasiones, violento y descontextualizado:

> Obreros, empleados, escolares o seminaristas, se transforman en ofidios que abandonan la piel seca de los uniformes, para tribalizar el deseo en un devenir opaco de cascabeles. [...] Masturbaciones colectivas reciclan en maniobras desesperadas los juegos de la infancia; el tobogán, el columpio, el balancín, la escondida apenumbrada en cofradías de hombres, que con el timón enhiesto, se aglutinan por la sumatoria de los cartílagos. Así, pene a mano, mano a mano y pene ajeno, forman una rueda que colectiviza el gesto negado en un carrusel de manoteos, en un "corre que te pillo" de toqueteo y

---

[7] PEDRO LEMEBEL, *op. cit.,* p. 30.

agarrón. [8]

Desde el *no lugar*, desde la no voz, el narrador travestido se valdrá del sexo, de la sexualidad homosexual explícita —de ese *gesto negado*—, para violentar la norma; un violentamiento que se desplazará, por extensión, al sistema y al Estado. Desde su condición no reglada el sujeto de las crónicas traza otro mapa de lo real que es producto de esa mirada *diferente*, excéntrica, ejercida desde la homosexualidad y el transgénero.

Por otro lado, la construcción de la identidad como *no lugar* en Lemebel se da, además, en el seno del lugar desnaturalizado por excelencia, como lo es el ambiente urbano del suburbio, mítico escenario testigo de la desintegración del sujeto moderno pero, una vez más, con una vuelta de tuerca: la ciudad ahora fagocita al sujeto no reglado, y establece en su propia geografía el centro y el margen por los cuerpos de esos sujetos periféricos. En este sentido, la ciudad representa el espacio público, el lugar donde mirar y ser visto y, por tanto, perfecto enclave para el ejercicio de la vigilancia material del poder sobre el cuerpo. Es frecuente la presencia de la policía en las crónicas como estandarte del Poder, de la norma, que mediante la persecución de las manifestaciones explícitas de la homosexualidad en el espacio público traza una línea entre lo legal y lo clandestino.

Por ejemplo, en la crónica “Anacondas en el parque” el parque se configura como un espacio perfectamente expuesto al control del Poder:

> Donde las cámaras de filmación que soñara el alcalde, estrujan la saliva de los besos en la química prejuiciosa del control urbano. Cámaras de vigilancia para idealizar un bello parque al óleo, con niños de trenzas rubias al viento de los columpios. Focos y lentes camuflados en la flor del ojal edilicio, para controlar la demencia senil que babea los escaños. Ancianos de mirada azulosa con perros poodles recortados por la misma mano que tijeretea los cipreses. [9]

La vigilancia convierte los parques, los espacios públicos en lugares en los que únicamente debe manifestarse la *normalidad*; en

[8] Ivi, p. 12.
[9] Ivi, p. 9.

«lugares donde se hace cada vez más difícil deslizar un manoseo, como acoplamiento de los sujetos, que sujetos a la mirada del ojo público, buscan el lamido de la oscuridad para regenerar el contacto humano.» [10] La homosexualidad aparece en todas las crónicas como blanco de la vigilancia policial; como denuncia de una forma de control de la norma sobre el cuerpo; como una muestra de la censura de la anomalía y de la vigilancia ejercida sobre la homosexualidad como desplazamiento de otro tipo de vigilancias. Este es, en esencia, el telón de fondo de todas las crónicas.

1.4.2. Los quiebres idiomáticos

En cuanto a los *quiebres idiomáticos,* esas *desafiliaciones verbales* necesarias para alterar la linealidad de un habla demasiado confiada en la normalidad de su decir [11], podríamos ver en el uso del estilo neobarroco un modo de desestabilizar el discurso lineal y normativo a través de una construcción lingüística del discurso *diferente* que desarticula la convencionalidad de lo descrito mediante el uso de un lenguaje punzante, artificioso y excesivo. Es frecuente, en este sentido, que las crónicas empiecen de forma casi abrupta, con oraciones agresivas y sin predicado:

> A pesar del relámpago modernista que rasga la intimidad de los parques con su halógeno delator, que convierte la clorofila del pasto en oleaje plush rasurado por el afeite municipal. Metros y metros de un Forestal "verde que te quiero" en orden, simulando un Versalles criollo como escenografía para el ocio democrático. Más bien una vitrina de parque como paisajismo japonés, donde la maleza se somete a la peluquería bonsái del corte–milico. [12]

En relación con los *quiebres idiomáticos* esta idea de la vigilancia y el control implacable del poder es reflejada además, por la presencia constante de un lenguaje autodenigratorio. En este sentido, en el contexto de la escritura de Lemebel, el estilo neobarroco puede entenderse como una ruptura con respecto al discurso lineal; como una descalificación verbal ejercida sobre el discurso para alterar la

[10] Ivi, p. 14.
[11] MICHEL FOUCAULT, *op. cit.*
[12] PEDRO LEMEBEL, *op. cit.*, p. 9.

normalidad de un habla demasiado confiada en la norma. En este sentido, el lenguaje en Lemebel pasa por la idea de *lo abyecto* como eje que dispara la diferencia:

> Ciertamente esta noche cinematográfica también exuda otros olores más burgueses; sudores yodados serpentean en la sala como nube de carne que exhala vapor ácido y aromas sintéticos. Gotea el placer húmedo de la axila, con desodorante tabaco after shave y humo de filtros aspirado, que refulgen delatando tenues alguna garganta mamona. [13]

La *abyección* (del latín *ab–jectio*), para Butler, «implica la acción de arrojar fuera, desechar, excluir y, por lo tanto, supone y produce un terreno de acción desde el cual se establece la diferencia.» [14] En este sentido, el lenguaje autodenigratorio de Lemebel pasa por la reivindicación de lo *abyecto* como particularidad constituyente de su identidad, remarcando de este modo la vejación constante del sistema sobre una identidad que pese a estar perfectamente definida en sí, no tiene un lugar en la cuadriculación de lo que el poder dicta como norma, por lo que siempre será definida como *desvío.*

Así pues, el *desvío* se presenta como la constante articuladora de un discurso excéntrico, esto es, enunciado desde fuera del canon; desde fuera de la norma. Una excentricidad, no obstante, que sigue estando articulada desde la feminidad, en este caso, desde una feminidad desplazada; desde una forma diferente de feminidad, «como si la autorización para ser un ciudadano de cinco estrellas pasara por el quebrantamiento del femenino.» [15]

1.4. Conclusiones

De este modo, *La esquina es mi corazón* transgrede los parámetros del canon en una doble dimensión. Por un lado, está el mero hecho de que enunciar el discurso *desde* la identidad travestida subvierte en sí la lógica de la norma y, por extensión, del discurso del poder, lo cual

---

[13] Ivi, p. 29.

[14] JUDITH BUTLER, *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*, Paidós, Barcelona 2002.

[15] PEDRO LEMEBEL, *op. cit.*, p. 56.

está presente en todas y cada una de las crónicas. Por otro lado, está el hecho de que dicha subversión se manifiesta en la propia materialidad del lenguaje a través de un estilo que, en su desvío, desmantela la falsa ilusión de la unidimensionalidad del lenguaje. Así subvierte Lemebel los parámetros que establecen ese *marco*, esa norma, recalcando lo que Richards llamó los *artificios de la representación*. Esta doble subversión responde, en definitiva, a la voluntad de construcción de una identidad disidente, surgida y enunciada desde el margen, desde lo no nombrado, y que subraya, en su disidencia, ya no la voluntad, sino más bien la necesidad de formar parte de lo nombrado, de hacerse inteligible, de poder insertarse como identidad posible y reconocida, a través del reconocimiento del discurso que la constituye en el mismo eje de los demás discursos que articulan, si no *la* verdad, al menos *una* verdad reconocida como válida.

Capítulo XXXV

Camp y Neobarroco en *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel

Silvia Hueso Fibla, Universidad de Valencia

1.1. El Rizoma Camp

El Camp configura una compleja red de relaciones rizomáticas al conectar con diversos elementos estéticos y culturales. Enlaza con la cultura de masas en tanto ambas esferas se ven atravesadas por el Kitsch y la imaginación melodramática, resemantizadas desde la nueva óptica paródicamente consciente con un filtro configurado por las sexualidades alternativas. Con el Kitsch, por esa "inadecuación estética" que apunta a la fruición sinestésica y porque ambos recalan en la esfera del sentimiento que proporciona cierta "felicidad catártica" al espectador.

Se relaciona con el Pop Art en tanto movimientos artísticos surgidos de modo coetáneo que utilizan elementos procedentes de la sociedad de consumo rompiendo con los binomios establecido entre belleza y fealdad o alta y baja cultura de modo consciente aunque con diverso grado de seriedad (el Camp toma lo serio como frívolo y lo frívolo como serio, en tanto el Pop Art es irónico pero no deja de poseer un halo de seriedad).

Establece puentes con la Teoría Queer como nuevo prisma de politización para el Camp a partir de los noventa que, a través del transgénero, atomiza los binarismos genéricos y establece un campo

de batalla contra las sociedades homófobas en que seguimos viviendo; interpenetra con la Estética Neobarroca en el contexto latinoamericano porque ambas se encuentran atravesadas por la artificialidad, la unión de contrarios a modo de oxímoron, la nostalgia del pasado y una tendencia erótica al placer estético proporcionado por lo considerado superfluo y accesorio.

A través de la novela *Tengo miedo torero* (2001) queremos ilustrar una contextualización latinoamericana de la Estética Camp que funciona sumando el abigarramiento y la proliferación del Kitsch, a las particularidades del discurso Queer en ámbitos especialmente machistas, clasistas y racistas y la huella del Neobarroco como estética procedente de la Cuenca Caribe, trasladada al cono sur como Neobarroso y Neobarrocho, que aporta numerosos ingredientes a la específica erótica textual del Camp latinoamericano.

1.2. Las estrategias camp en la novela de Lemebel

Camp is a lie that tells the truth.
Jean Cocteau

El ambiguo mundo de parafernalia y artificialidad que construye La Loca del Frente, personaje principal de la obra, constituye una mentira que dice la verdad: ante una realidad precaria crea un universo de oropeles de cartón–piedra para desarrollar su teatro de seducción e intentar conquistar a Carlos; el rol de niña dulce es una mentira que esconde las verdaderas intenciones sexuales del personaje, que admite:

> Lo único que quería era (…) que se le tirara encima aplastándola con su tufo de macho en celo. Que le arrancara la ropa a tirones, desnudándola, dejándola en cueros como una virgen vejada (…). Quería que la tomara, retándola, abofeteándola, que le hiciera algo.[1]

[1] LEMEBEL, PEDRO, *Tengo miedo torero*, Barcelona, Anagrama, 2001, p. 53.

Su continua voluntad de hacerse la lesa, esconde las sospechas por las actividades revolucionarias del joven que se empeña en disimular para no perder su confianza y seguir con el espectáculo de la conquista amorosa melodramática:

> ¿Creía que ella era una loca tonta, una bodega para guardar cajas y paquetes misteriosos? ¿qué se creía el chiquillo de mierda que ella no se daba cuenta?¿qué tanta reunión de barbones en casa? ¿qué tanto estudio? ¿Ah? Que si se hacía la lesa, era nada más que por él. Que si aguantaba tanta chiva de libros en esos cajones, era para hacerle un favor al lindo.[2]

La ambigüedad ideológica del personaje es otro de los elementos que más marcadamente lo incluyen en la esfera del Camp, pues se toma su colaboración con el Frente Patriótico de modo frívolo, mientras que ciertas frivolidades como la decoración de su casa adquieren una relevancia incongruente... pensemos en el misil convertido en columna dórica coronada por una maceta floreada:

> Parece un torpedo submarino, pensó, despegando la cinta adhesiva que sujetaba la tapa. ¿Y si fuera eso? La duda paralizó sus dedos afirulados y detenidos por la corazonada. Pero no, Carlos no podía mentirle (…). Y si lo había hecho era mejor no saber, mejor hacerse la lesa, la más tonta de las locas.[3]

Ciertas escenas de marcada tensión política aparecen superadas por la frivolidad del personaje, capaz de desmontar un cordón policial a golpe de pestaña, escabullirse de una redada tonteando con el milico o destensar una huida clandestina haciendo como si se tratase de unas vacaciones en la costa soleada, «acomodándose como gata frívola en el asiento (…): Me va a hacer bien un poco de sol marino, estoy tan pálida.»[4]

La Loca del Frente aparece como la personificación del oxímoron Camp en cada una de sus intervenciones, marcadas por la incongruencia, la teatralidad y el sentido del humor[5]. Estas serán las

---

[2]Ivi, p. 37.

[3]Ivi, p. 21.

[4]Ivi, p. 178.

[5]ESTHER NEWTON, *Mother Camp. Female Impersonators in America*. The University of Chicago Press,Chicago, 1974, p. 104–110.

tres armas del personaje para afrontar ciertas situaciones en que machismo, clasismo y racismo se dan de la mano para configurar los vaivenes de la homofobia en la sociedad chilena: en la novela de Lemebel, la derecha dirigente aúna esos tres -ismos contra los que la protagonista (transgénero, pobre y mestiza) tiene que lidiar, saliendo vencedora en microbatallas como la que tiene lugar contra Doña Catita, contra el milico de la micro o contra los policías del cordón del centro. Por otro lado, el «mariconaje guerrero»[6] de Lemebel se manifiesta en ciertas afirmaciones del personaje que reivindica la desigualdad de las locas pobres que no pueden acceder a una educación universitaria, que se ven obligadas a ejercer la prostitución o empleos precarios al margen de los circuitos económicos principales.

La Loca del Frente es, en su uso irónico de la palabra, un ejemplo paradigmático de la resemantización camp: «todas esas frases frívolas que desconcertaban la estrategia pensante de los chiquillos»[7] resultan un contrapunto incongruente a la omnipresente ideología del Frente Patriótico; por otro lado, el personaje está demasiado comprometido con lo marginal, mucho más de lo que lo marginal merece [8], como en ese loco empeño por reconstruir su casa («demasiado encantada con esa ruinosa construcción»[9]), por inventar estrafalarios muebles a base de pañuelos y mantones de manila para sacar utilidad a las cajas de Carlos o en su empecinamiento por celebrarle al joven una fiesta de cumpleaños a la que él dice no dar importancia; otra característica de la Loca es su autoironía[10] y la permanente teatralidad fuera de escena que podemos observar, por ejemplo, en el "show de mala muerte" que desarrolla para los milicos al entrar en el Cajón del Maipo o en el "teatro dramático" que le monta a Carlos para reivindicar su amor desesperado: resulta un elemento característico del *drag* y el Camp.

---

[6]PEDRO LEMEBEL, *Loco afán, crónicas del sidario*, Anagrama, Barcelona 2000, p. 127.

[7]Id, *Tengo miedo torero*, cit., p. 14.

[8]MARC BOOTH, *Camp*. Quartet Books,London 1983, p. 18.

[9]PEDRO LEMEBEL, *Tengo miedo torero*, cit., p. 10.

[10]La loca del Frente se autodenomina "cacho amariconao" (ivi, p. 17), "condesa" (ivi, p. 1), "maricón enamorado" (ivi. 51–52), "abuela patuleca" (ivi, p. 53)... mostrando la estrategia queer de reconvertir el insulto en seña identitaria y arma de combate al mismo tiempo.

El sentido del humor camp adquiere un lugar relevante en el cenáculo de amigas colas de la Loca del Frente: la Lupe, la Fabiola y la Rana.«Eran sus amigas, las únicas que tenía, y les aguantaba sus chistes y conchazos porque en esa relación de primas comadrejas, los años habían engendrado cariño»[11]; la Loca regresa a la casa de Recoleta para visitarlas a menudo y, entre chistes y recriminaciones, las locas despellejan a los hombres de sus vidas y se cuentan sus aventuras en la noche entre risotadas desdentadas. Esa relación de amistad coliza basada en la ironía del echarse en cara historias del pasado y reirlas a carcajadas tiene un claro ejemplo en la conversación que la Loca entabla con la Lupe:

> ¿Aquí no hay ninguna Cenicienta que limpie este chiquero? (…) Teníamos una china mugrienta y malagradecida que hace tiempo se fue (…). Habrá sido una princesa con clase que no soportó la mugre, musitó la Loca del Frente, estirando el cuello con un desprecio de avispa real. Ni tanto, era una rota que aprendió a bordar manteles y ahora se cree culta porque tiene un lacho universitario. ¿Carlos creo que se llama? Y las dos soltaron la risa mientras soplaban enfriando las humeantes tazas de té.[12]

En el fragmento, la Lupe hace alusión a la loca del Frente en tercera persona, descuartizándola verbalmente por su malagradecido abandono del cenáculo (pues le robó la clientela a la Rana en el negocio del bordado) y recriminándole sus aires de cultura al tener un amigo universitario. Pero en el fondo, las locas saben que su irónica conversación tiene un tantico de malicia pero mucho más de cariño y rematan el embate con una sonrisa para pasar a otro tema más interesante: los hombres que se levantan en la noche.

Comprobamos, por tanto, que el personaje principal de la novela de Lemebel personifica el oxímoron a través de las estrategias señaladas por Esther Newton como características de dicha estética: incongruencia, teatralidad y sentido del humor.

---

[11]Ivi, p. 72.
[12]Ivi, p. 76.

1.3. El Neobarroco lembeliano

Con su "lengua de barro" el autor se hace eco de ciertas reivindicaciones que entroncan con la Teoría Queer y con las identidades nómades que ésta preconiza, trasplantando el Neobarroco caribeño de Lezama y Sarduy al Mapocho santiaguino, vía el Neobarroso perlongueriano del Río de la Plata («Neobarrocho»)[13]; como resultado, aparece una simulación verbal altisonante que alcanza todos los estratos de la cartografía marginal santiaguina mediante el contraste con una prosa disfrazada de adjetivos superfluamente necesarios. Este "barroquismo pobla"[14]traviste la pobreza y la marginalidad de la loca en fuegos artificiales decorativos tanto del espacio del cuerpo como del espacio de la escritura a modo de "estética *loca*"[15].

La Loca del Frente marca la línea de la ambigüedad genérica, mientras que el estilo enrevesado de la prosa, la brillantez de las metáforas empleadas en la novela y el ritmo cantarín se sitúan en la línea desestabilizadora del discurso realista con un Neobarroco artificioso que rompe con ironía la *weltanschauung* tradicional, muestra una visión de la realidad estetizada a la vez que carnavalizada dando cabida a contrastes grotescos entre lo refinado y lo barroso que sirven como pretexto, las más de las veces, para realizar una critica de las sociedades conservadoramente heteropatriarcales latinoamericanas y sus sistemas políticos.

Podríamos retomar la figura del triángulo que Zurbano[16] aplica a la obra de Lemebel, pues las transformaciones y rupturas de su prosa se condensa en tres líneas fundamentales convergentes: por un lado, la identidad genérica de autor y personajes configura un contra–discurso social de resistencia; por otro lado, la «expresividad verbal y corporal,

---

[13]SOLEDAD BIANCHI, "Pedro Lemebel, *La esquina es mi corazón. Crónica urbana,* Santiago de Chile, Cuarto propio, 1995" en «Hispamérica», n. 25 (74), 1996,p. 139.

[14]DIANA PALAVERSICH, "The wounded body of proletarian homosexuality in Pedro Lemebel's*Loco afán*",en PALAVERSICH&ALLATSON, *Latin American Perspectives*, Issue 123, vol. 29, n. 2, p. 113.Especialmente:"Gender, Sexuality and Same Sex Desire in LatinAmerica", marzo de 2002,p. 99–118.

[15]*Ibid*.

[16]ROBERTO ZURBANO, "Pedro Lemebel o el triángulo del deseo iletrado" en «Revista Casa de las Américas», n. 246, enero–marzo 2007, p. 106.

marcada por un barroquismo del deseo»[17] se refleja en la propia materialidad de la escritura; finalmente, el contenido político de las obra plantean lecturas alternativas de la realidad sociopolítica en que se desarrolla la trama.

La prosa del chileno resulta, por tanto, preñada de musicalidad, de imágenes que mezclan lo lírico y lo soez, lo lúdico y enmarañado con la consigna política y el léxico clandestino. Podemos destacar algunos de los mecanismos analizados por Sarduy [18] que marcan el barroquismo de la prosa de Lemebel: sustitución metafórica [19], imágenes sinestésicas [20], anamorfosis [21] y adejtivación proliferane en bucle [22].

Por otro lado, *Tengo miedo torero* enlaza los elementos rítmicos neobarrocos en la mezcla de la voz narradora con los monólogos de La Loca del Frente, sus evocaciones del pasado, diálogos con Carlos o con los pocos personajes con que se relaciona después de devenir

---

[17]*Ibid*.

[18]SEVERO SARDUY,"El Barroco y el Neobarroco" en*Obra completa en prosa*, ed. de WAHL y GUERRERO, Galaxia Gutemberg,Madrid 1999, pp. 1385 y ss.

[19]Algunos ejemplos de sustituciones metafóricas hacen referencia al miembro viril que aparece como «fofo reptil [que] se iba tensando en la contorsión de un enjaulado resorte. Lo sintió crecer nerviudo como una pitón enroscada en su antebrazo» (PEDRO LEMEBEL, *Tengo mieo torero*, cit. p. 77), como la «crecida guagua–boa, que al salir de la bolsa, se soltó como un látigo» (Ivi, 99). La sustitucion de la masa de carne por el significante anfibio ("sobajear lagartos", Ivi, p. 34) recuerda aquel "aguijón cleptosomático macrogenitosoma" lezamiano en que el lirismo entrecruza con el discurso científico.

[20]Las imágenes sinestésicas apuntalan la obra en una erótica textual que provoca la tentación de todos los sentidos, mezclando la ironía, la pasión y la plasticidad del "silencio terciopelo" (Ivi, p.15), las "manos de loca adhesiva" (Ivi, p. 46), la "dulce añoranza de Carlos" (Ivi, p.26), la "lamarada oscura quemando su virilidad" (Ivi, p. 33), los "olores malvarrosa", el "rocío amargo y teatrero" (Ivi, p. 35), ecc.

[21] El simular anamórfico lemebeliano pasa por la denominación de los disparos como «castañuelas de metal que trizaban las noches de fieltro» (Ivi, p. 9) a modo de imagen enrevesada que no se limita al uso metafórico sino que lo desarrolla en bucles de alusiones desenfocadas; o aquel "nirvana hitleriano" (Ivi, p. 20) del dictador que mezcla los trinos de los jilgueros y los timbales de la marcha de Radetzki con sus "peos" y "flatos" de los cuernos y bronces de la orquestación en un Cajón del Maipo en donde maquiavélicamente reflexiona acerca de las estrategias que desarrollará contra la guerrilla.

[22] El chileno juega a la repetición del primer término del sintagma añadiendo nuevos elementos decorativos, como en «las lágrimas de las locas siempre parecen fingidas, lágrimas de utilería, llanto de payasos, lágrimas crespas, actuadas por al cosmética de la chiflada emoción» (Ivi, p. 176) donde destaca la repetición del término "lágrimas", la sustitución por el elemento "llanto" y la proliferación adjetiva en los segundos términos sintagmáticos.

«Penélope doméstica» (doña Catita, sus amigas colas, alguna vieja del barrio, de la micro, algún milico...). Son voces marcadas por la aliteración, repetición y lúdico deambular desde lo marginal a lo lírico, que marcan una "rica y original prosa barroca"[23], una escritura de "mercado persa"[24] donde la recurrencia a la música popular cose el texto con fragmentos de coplas y boleros que constituyen la base del imaginario del personaje principal.

La grotesca parodia de las figuras del dictador y su esposa conecta la carnavalización bajtiniana con el Neobarroco sarduyano desde la inversión e irrisión, dando lugar a contrastes evidentes entre la idealizada figura de Carlos y los muchachos del Frente y la animalización de Pinochet, su esposa y los milicos. La animalización de la pareja Pinochet–Doña Lucy aparece como un *crescendo* que resalta la cobardía del primero y la vacuidad mental de la segunda.

Por último, la ruina barroca está emparentada con la moda nostalgia camp que recupera sentimentalmente objetos *démodé*, aplicándoles una pátina de ironía[25], una resemantización que los convierte en fascinantes por muy banales que fueran en principio[26]; tanto el objeto como la nostalgia en sí, son recuperados desde la irrisión, pero resulta una irrisión sentimental, respetuosa y *cognoscenti:* lo frívolo se vuelve serio, incluso más profundamente de cuanto se lo merece [27].

El uso de la temática de las ruinas conecta en *Tengo miedo torero* la corporalidad de la protagonista con su propia casa, correlato de la decadencia física que contrasta con un pasado, si bien no demasiado esplendoroso, lleno de sexo por el que no hacía falta pagar.

---

[23]JORGE RUFFINELLI, "Lemebel después de Lemebel" en «Revista Casa de las Américas», nº 246, enero–marzo 2007, p. 74.

[24]LUIS CÁRMACO HUACHANTE, "Las perlas de los mercados persas o la poética del mercadeo popular en las crónicas de Pedro Lemebel" en «Revista Casa de las Américas», nº 264, enero–marzo 2007, p. 101.

[25]PAMELA ROBERTSON, "What Makes the Feminist Camp?" en FABIO CLETO, *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject. A Reader*,Edinburgh University Press, Edinburgh 1999, p.267.

[26]SUSAN SONTAG, "Notas sobre el Camp" en *Contra la interpretación y otros ensayos*, DeBolsillo,Barcelona2007, p. 363.

[27]MARC BOOTH, cit. p. 18.

Extrapolando la misma temática al conjunto de la obra de Lemebel, podemos resaltar su gusto por retratar los sectores sociales más deprimidos, ruinas del neoliberalismo que configuran esa cartografía de lo marginal que realiza el escritor: así, en sus *Crónicas del sidario*, mostró la decadencia física causada por la enfermedad (cuya llegada a Chile se equipara con el advenimiento de la dictadura) siempre desde la irrisión causada por el tratamiento frívolo de lo serio y el contraste que crea la seriedad conferida a los pequeños detalles frívolos.

1.4. Conclusiones

La obra de Lemebel resulta, por tanto, un claro ejemplo de Camp latinoamericano en ese magnífico cruce con el Neobarroco, donde se resemantizan elementos de la cultura de masas y el Kitsch desde la parodia de género, se plasman las particularidades que adopta lo Queer en el subcontinente y donde el oxímoron Camp adquiere una lectura política en consonancia con la evolución ideológica del personaje principal y una fuerza contrastiva basada en el humor y la incongruenica directamente proporcionales a la brutal homofobia de la sociedad que se describe. Si bien, valorada en su conjunto, la obra del escritor chileno ha ido perdiendo la fuerza contestataria que poseía en sus inicios (*La esquina es mi corazón* o *Loco afán*) donde la Estética Camp poseía una lectura política mucho más acentuada, *Tengo miedo torero* abunda en el Kitsch sin perder ese trasfondo antifascista que tendrá menor peso en sus crónicas posteriores, más centradas en una crítica antiglobalización que en la protesta contra la dictadura de Pinochet. Procedentes del medio radial, las crónicas del chileno fueron editadas *on–line* con acceso libre, para llegar a un público mayoritario de manera gratuita, pero su posterior entrada en el circuito editorial internacional ha restringido dicho acceso, a la vez que ha disminuido su poder contestatario.

Tengo miedo torero aparece todavía como una novela de importante contenido político, única en el mar de crónicas lemebelianas, donde la parodia y animalización de la figura del dictador y el bascular de La Loca de la frivolidad al compromiso con el Frente la sitúan en la línea de reflexión inaugurada por Puig en *El*

beso de la mujer araña y perpetuada por Paz en *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*.

Podemos concluir, por tanto, que la Estética Camp en América Latina se caracteriza por una fuerte presencia del bolero y la telenovela, resemantizados desde una particular mirada Queer que en contextos marcadamente clasistas, racistas y machistas adquiere una fuerza política muy evidente y enlaza con la Estética Neobarroca y la erótica del texto sarduyana por la constante recurrencia a las imágenes sensoriales y la musicalidad en una prosa enrevesada, paródica y con evocaciones nostálgicamente ruinosas.

Sigue siendo una estética ambigua y polimorfa que no pierde la ironía convirtiendo en frívolo lo serio y dando relevancia a lo marginal con mayor fuerza de lo que merece, exagerando la teatralidad y creando artefactos culturales a través de la unión de contrarios que da lugar a un oxímoron entre la verdad y la falsedad, lo oculto y lo revelado, lo político y apolítico...; el melodrama como subtexto aparece parodiado por elementos distanciadores que terminan alejando las narraciones del tradicional *happy end* para proporcionar las bases de una lectura que bebe de la compleja realidad que atraviesan los sujetos representados por los personajes principales del corpus en las sociedades latinoamericanas actuales; son adioses que apuntan a proyectos políticos rechazados o fracasados, como regímenes dictatoriales que obligan a la separación de la pareja de protagonistas.

Esta lectura refrenda la politización del Camp en América Latina, siguiendo a Efraím Barradas [28], donde resulta imposible evitar la efervescencia de situaciones políticas que se ven reflejadas a través de una prosa abigarrada, colorida y preñada de alusiones eróticas que estimulan la sensorialidad.

[28]EFRAÍN BARRADAS, "Para travestirte mejor: Pedro Lemebel y las lecturas políticas desde los márgenes" en «Revista Iberoamericana», IX, 33, 2009, pp. 69–82.

Capítulo XXXVI

Una “bildungsroman” en el exilio cubano: *Te di la vida entera* de Zoé Valdés

Irene Rodríguez Cachón, Universidad de Valladolid

Simone de Beauvoir afirma que las mujeres se agarran al recuerdo más que los hombres. Numerosas novelas contemporáneas femeninas presentan el paso de niña a mujer, que frecuentemente es marcado por la adquisición del recuerdo: un empezar a ver el pasado –los días de la inocencia– con ojos distintos.

1.1. Construir una “bildungsroman”

La novela de formación es un género literario que tiene como eje fundamental el proceso de desarrollo de un individuo. No se trata, claro está, de que el crecimiento individual se remita, simplemente, a la temática central de la obra, sino más bien a que se levante como el principio poético de la misma. Bajo este prisma, resulta clave que los textos de esta corriente literaria asimilen el concepto aristotélico de la fábula[1], en términos de que se conformen como obras totales.

[1] Cuando Aristóteles habla de la fábula, la idea que pretende imponer es que hay una “historia”, que se pretende contar y que solamente deben incluirse en ella aquellas acciones que sean indispensables para el desarrollo de la misma. Se describe en su *Poética* que la fábula es “la estructuración de los hechos” y que ésta debe darse de forma “verosímil o necesaria”. La verosimilitud se refiere a la necesidad de un ordenamiento lógico en términos de causa–efecto en el ordenamiento de la obra. Este orden o estructuración debe darse de forma tal que si se

La "bildungsroman" tiene su origen etimológico en la palabra alemana "bildung", cuya raíz exclusivamente alemana resulta intraducible de forma unívoca, pero que podría implicar la formación espiritual y corporal de los seres humanos. Es necesario subrayar, sin embargo, que «hay que acentuar el aspecto formal y más, aún, el doble juego formal y espiritual que la mística inaugura con esa palabra en la cultura alemana»[2]. La "bildung" intenta expresar, en definitiva, la formación integral del hombre.

Aunque la novela de formación no es una creación originaria ni menos exclusiva de Alemania, alcanza su máximo apogeo en Centroeuropa a finales del siglo XIX, principalmente, por el desarrollo tardío de la burguesía alemana, que no tenía el carácter revolucionario de la comunidad francesa, ni menos la personalidad independiente de la nobleza inglesa y, muy alejadas, también, de la mentalidad mediterránea tanto italiana como española. Todo esto tiene que ver con que las directrices de la "bildung" se basan en la individualidad y la exploración interior, que son mucho más acordes para el cortesano intelectual alemán que, por ejemplo, para los elementos históricos de la novela francesa o el sello aventurero de la literatura inglesa.

> Karl Morgenstern es el primer teórico alemán que emplea el concepto de "bildungsroman" en 1813, y que, por lo demás, define al género como «la formación armónica y conforme a la naturaleza de la totalidad del ser humano.» [3] Así mismo, establece que *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* (1796) de Goethe es la novela que en mayor medida logró «representar la armonía general y la formación de lo puramente humano, en ella asistimos a la formación de un hombre, no de un artista o de un hombre de Estado»[4].

Pero las características de la "bildung" hace que se diferencia muy notablemente de otro tipo de novelas, y es aquí donde estableceré el

---

suprimiese alguno de los sucesos imitados o se agregase otro, se dislocaría totalmente el conjunto de la obra (ARISTÓTELES. *Poética*, prólogo, traducción y notas de ANTONIO LÓPEZ EIRE, Istmo, Madrid 2002, pp. 43–49).

[2] MIGUEL SALMERÓN, *La novela de formación y pericia*, Antonio Machado Libros, Madrid 2002.

[3] Ivi, p. 47.

[4] Ivi, p. 11.

punto de arranque para la definición de *Te di la vida entera* de Zoé Valdés como una novela de formación o "bildungsroman".

1.2. *Te di la vida entera* (1996) de Zoé Valdés: ¿una "bildungsroman"?

La protagonista de *Te di la vida entera* (novela escrita por la escritora cubana Zoé Valdés en 1996 y finalista ese mismo año del Premio Planeta), Cuca Martínez, se forma como personaje con ocasión de lo que ella cuenta, de su vida entera. Es a través de la trágica historia de Cuca, cuando se nos presenta una realidad, la Revolución cubana de 1959. Es una mirada al espacio de origen de Cuca, todo se integra en los conflictos de la protagonista. Cada una de las circunstancias históricas de la novela define el comportamiento y el modo de sentir de Cuca. Con una lectura textual de lo contado, la voz narradora describe cómo se modifican los espacios a lo largo de los diferentes capítulos de la novela. De forma simultánea, también, se transforma el comportamiento de la protagonista que vive en una situación y en un contexto histórico tan predeterminado[5].

Cuca llega a La Habana con dieciséis años a servir a casa de su madrina, tendrá que mentir sobre su edad, las circunstancias se lo exigen, deberá hacerse y creerse mayor de lo que en realidad es. La voz narradora lo aclara:

> Que quede absolutamente fuera de dudosas conjeturas, por tanto es obvio explicar, pero Cuca Martínez era una de las tantas guajiritas que desembarcaba en la Habana sin un quilo, en plena adolescencia, inexperta, con un evidente futuro de criadita y sin chance de hacerse famosa, porque la Niña cantaba tan mal, que ni debajo la ducha se atrevía, era patona como ella sola, aunque des-

[5] A propósito, la autora reconoce en una entrevista que la temática de *Te di la vida entera* son los sesenta años de una mujer que ha vivido antes de la Revolución y la etapa revolucionaria en Cuba: «Es un homenaje a las mujeres de la generación de mi mamá, que cuando triunfó la Revolución tenía veinte años y se les cortó la vida» (ENRICO MARIO SANTÍ, "La vida es un salmón con grasa: Entrevista con Zoé Valdés", en «Apuntes Posmodernos» n. 7. 2, 1998).

> pués aprendió a menear la cintura y marcar el chachachá y cuanto ritmo se puso de moda, pero eso no haría de ella una rumbera de renombre. Solo sabía servir, ser sumisa y querer. Porque la Niña Cuca quería a todo el mundo, y a ella nadie la quería, ¡estaba tan falta de cariño! Sobre todo del cariño de una madre[6].

Pero una noche, en el club nocturno Montmartre, Cuca conoce al amor de su vida, “el Uan” Pérez. Una noche loca, la primera para Cuca: bailes que nunca antes había bailado, alcohol, gente mirando, excesos y sobre todo, un hombre que coge su cintura de avispa:

> Pero la Niña Cuca no podía, porque era la única vez que ella se había atrevido a bailar con alguien tan experto en color y sabor local. En realidad, nunca antes había bailado. Y hasta ahí, lo que había hecho era llenarle de pisotones los zapatos de dos tonos a su compañero [...]. Ella sudaba a mares, con el maquillaje corrido, los ojos brillosos, porque entre tanto había bebido mucho martini. ¡Virgencita de la Caridad, si era la primera vez que bebía martini! Cuquita bailó y requetebailó hasta que se cansó, hasta que cayó desmadejada, otra vez, en los brazos de su pareja[7].

Cuquita solo volverá a ver a Juan ocho años después en el mismo lugar, pero ahora Cuca es ya una mujer hecha y derecha con una belleza espectacular:

> Desde aquella noche hasta la fecha, su aspecto físico se había desarrollado de manera sensacional, no es que fuera una belleza despampanante, pero igual dejaba sin aliento. Usaba una talla treinta y seis de ajustador, lo que quería decir que poseía unas tetas al gusto de cualquier consumidor, ni muy grandes, ni muy pequeñas, un tetamen respetable, vaya [...]. La cintura era de avispa, las caderas sobre lo anchitas, muslos duros y largos, piernas torneadas y tobillos finos [...]. Cuca Martínez paraba los carros en las avenidas, es verdad, que mucho después de haber cumplido los quince años, pero en plenos veinte, que es casi lo mismo[8].

El olor habanero es muy característico y Zoé Valdés se vale de ello. El olfato y el gusto en Cuca son sobresalientes. En su primer encuentro con Juan, Cuca siente su presencia por el olor y después de ocho años, ella lo reconoce por ese mismo olor. Estas percepciones senso-

---

[6] *Íbid.*
[7] Ivi, pp. 44–46.
[8] Ivi, pp. 60–62.

riales tan finas, pero a la vez tan definitorias a lo largo de toda la novela, tocan muchas veces los límites con el placer sexual. Se describe, también con frecuencia actitudes homosexuales de la Menchu y la Punchu o la hermosura del cuerpo de la virgen Cuca, que abrió los ojos al placer corporal frenético con Juan Pérez.

Cuca se queda embarazada de una niña a la que llamará María Regla. Pero el "Uan", un hombre vinculado con una familia de mafiosos, debe emigrar a Nueva York en el año del triunfo de la Revolución. Juan se explica del siguiente modo:

> –Tengo que irme. Esta noche me meto en una embajada, lo tengo todo preparado. No te preocupes, por favor, esto no va a durar mucho, este gobierno se cae enseguida. Vuelvo en tres meses para casarnos, para tu parto. Para estar contigo cuando vayas a parir. No tengo un quilo prieto partido por la mitad, no puedo dejarte nada, pero vendré como antes, o mejor que antes[9].

«TRES DÉCADAS Y PICO SENTADA EN UN SILLÓN, haciéndome todas las noches la misma pregunta. ¿Qué haré de comer mañana? La pregunta de los sesenta mil millones de pesos. El pan nuestro de cada día: no tenerlo»[10]. Así Cuca describe sus treinta y seis años de espera a ese amor, a ese único amor. Para la mujer sufrida de la realidad, es solamente la lógica de la política que se ha marcado en su país desde el año 1959 lo que no ha podido curar su soledad interna ni traer un cambio interior verdaderamente. Así, el mundo femenino y su soledad interior se sitúan en el centro de la obra como eje contrario al mundo realista, lleno de los trastornos revolucionarios y luchas.

La Habana sensual y corporal se acabó con la llegada de la Revolución. El olor de Juan Pérez desaparece y ya no hay mas cabarets, bailes, fiestas, comida, ni bebida, todo se vuelve inútil debido a la carencia de los ingredientes necesarios para disfrutar de todo ello. En estos treinta y seis años Cuca se convierte en una trabajadora pública y tiene que hasta buscar en la basura para poder sobrevivir. Pierde su belleza y se vuelve fea y vieja prematuramente a causa de la malnutrición y la extracción de sus dientes por el dolor que la producían. Poco después de cumplir los quince años, María Regla salió con una amiga y regre-

---

[9] Ivi, pp. 95–96.
[10] Ivi, p. 97.

só pálida. Con solo verla, Cuca sabe lo que ha pasado, había tenido un aborto; ella misma también había abortado dos veces antes de tenerla a ella. Su hija ha vivido la misma experiencia que tuvo ella, como si fuera una condición inevitable de las mujeres.

Si estas experiencias del cuerpo femenino no se ven desde una visión femenina, se suelen considerar demasiado superficiales y mecánicas. Para Cuca, el ser masculino representado por Juan Pérez es siempre superficial y vago, de manera que puede irse cuando quiera. De la misma manera, la Revolución, agrava su soledad poniendo distancia de por medio entre ella y su hija.

«La novela autobiográfica femenina intenta reunir dos funciones: por una parte nace como diálogo entre la novela masculina tradicional y lo que se solía considerar como "estilo femenino" y, por otra, además de negar lo masculino, trata de descubrir o crear un nuevo modo de expresión que revele lo más hondo del "yo" individual y a la vez representativo de la mujer en general»[11]. Con esto, intencionalmente, o no, Zoé Valdés habla a través de Cuca Martínez diciendo que mediante la salud y la fuerza de su cuerpo, se puede apropiar del sentido de su vida como mujer y como ser humano, y con todo esto se irá defendiendo, a lo largo de toda la novela, una y otra vez.

Para Cuca está tan lejos los tiempos en los que se arreglaba y disfrutaba de la noche habanera esperando al amor de su vida. Los bares luminosos se han cerrado casi en su totalidad y el Montmartre ya perdió su gloria del pasado. Zoé Valdés aprovecha aquí para señalar que la Revolución oprimió "cosas pequeñas pero primordiales", olvidando el sentido de la vida, una vida en una isla, para ella, muerta y seca. En el transcurso de la novela, y sobre todo, a partir del capítulo IV los referentes espaciales personales se sustituyen por los referentes históricos. El espacio se torna neutro, el individuo no tiene otra opción que volcarse al sacrificio a favor de la Revolución[12]. Los espacios de socialización política cambian la imagen hedonista de la ciudad.

---

[11] BIRUTÉ CIPLIJAUSKAITÉ, *La novela femenina contemporánea (1970–1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*, Editorial Anthropos, Barcelona, 1994, p. 18.

[12] MORBILA FERNÁNDEZ, "La habanidad en la memoria. Estudio del cronotopo en *Te di la vida entera* de Zoé Valdés", en «Divergencias. Revista de estudios lingüísticos y literarios», vol. I, The University of Arizona, Arizona 2003, p. 80.

> En tanto, La Habana se poblaba de uniformes rebeldes, de milicianos, de becados, de campesinos. Se hablaba de zafras descomunales. De dar hasta la última gota de nuestra sangre, de hundirnos en el mar, si era necesario... Ese mundo que no fuimos capaces de construir porque nos amarraron las manos y nos inmovilizaron las mentes, el mundo que nos depredaron con las garras de la locura, y con las manías de la grandeza[13].

Pero treinta y seis años después Juan Pérez debe volver a la isla que dejó tiempo atrás. Una serie de detonantes provocan su regreso. Involucrado en algunos negocios algo turbios, -no muy bien aclarados en la novela-, consiguiendo así mayor intriga, necesita rescatar el billete de dólar del año 1935 que dejó a Cuca antes de su huida treinta y seis años atrás. La idea de ese billete le ha perseguido toda su vida en Estados Unidos, sus socios, supuestamente "mafiosos", necesitan de él, pues contiene una serie de cifras que abren una cuenta bancaria en Suiza.

La familia se vuelve a juntar. Juan ve un ambiente degradado y una Cuquita vieja y desgastada. Siente lástima, pero su primera y única idea sigue siendo el dólar de 1935 que dejó a Cuca y por la que ha vuelto a Cuba. Padre e hija se conocen y se produce un cambio. La hija rebelde se hace más generosa consigo misma y empieza a entender la vida de su madre a la que tanto ha criticado y rechazado durante toda su vida.

En vez del lema de cambiar el mundo exterior, opta por el propio deseo, lo que significa que ella adquiere otro sentido en su vida, más natural, pero difícil de llevar a cabo en una sociedad en el que el sistema social al que te adhieras condiciona toda tu vida. Por eso, el sentido de su vida lo tiene que buscar en sí misma y defender lo vivo que queda contra lo que ya se ha petrificado. Por tanto, también María Regla, hija de Cuca, es un personaje que se constituye con ocasión de lo contado, una característica fundamental de la novela de formación.

Juan es expulsado de la isla y devuelto a Estados Unidos acusado de espionaje y conspiración y Cuca y María Regla se quedan otra vez solas. Antes de regresar a Cuba, nunca siente remordimientos por Cuca, solo son recuerdos vagos cariñosos sobre el amor pasado con ella:

---

[13] ZOÉ VALDÉS, *op. cit.*, p. 112.

> –Nunca más la vi, ni la escribí siquiera. Sé que tengo una hija preciosa, pero con ínfulas de comuñanga. Soy el padre de una bastarda roja que se avergüenza de mí porque le han ido con el cuento de que soy un vendepatria[14].

El desgaste físico y moral de Cuca es total al final de la novela, coincide con el momento climático final, la muerte de su hija, ocasionada por el derrumbe del solar donde vive. Muerte y derrumbe que rompen el último vínculo de Cuca con la realidad de su ciudad y de un espacio histórico porque «detrás de ella, y en menos tiempo que un abrir y cerrar de ojos, se derrumban ciento cincuenta años de piedra, cemento, madera y arena. Ciento cincuenta años de historia. Ciento cincuenta años de vida. El solar se desploma y todos duermen. Absolutamente todos mueren»[15]. La muerte de Cuca y su hija contribuye al reencuentro de ambas en un espacio mítico al final de la novela. También se cambia el tono de la narración y la voz narrativa. La protagonista desaparece como voz narrativa desplazada por la propia voz de la autora quien se desvela como testigo de la historia contada.

La "bildungsroman" tiene, entonces, como motor principal la descripción del proceso formativo y no didáctico de un ser humano[16]. En ese sentido, estamos ante la presencia de un personaje que se construye a sí mismo durante la novela y que «comienza a delinearse ante nosotros a partir de una carencia. Como en el comienzo de los tiempos, deberá sortear pruebas. No tres, no siete, sino cientos de pequeñas pruebas hasta llegar a ese centro preciado e ilusorio que es el encuentro de cada uno consigo mismo»[17].

Una de las características principales de la novela de formación es el motivo del viaje que, sin lugar a dudas, aparece en la gran mayoría de los textos de la "bildungsroman". En *Te di la vida entera*, Juan Pérez, el "Uan" debe salir de Cuba, su relación con personajes supuestamente mafiosos, le obligan al exilio una vez triunfado el insurgimiento revolucionario del año 59. El viaje, por tanto, está presente en la novela e indirectamente relacionado con la protagonista,

---

[14] Ivi, p. 143.
[15] Ivi, p. 343.
[16] MIGUEL SALMERÓN, *op. cit.*, p. 53.
[17] Ivi, p. 54.

pues ese viaje de su amado, condicionará toda su vida y sus treinta y seis años de espera al regreso.

La novela de formación está marcada, además, por una serie de figuras recurrentes que acompañan, de una forma u otra, el tránsito del protagonista, tales como: "el mentor, el antagonista, la mujer (en el caso de un protagonista masculino), una institución que todo lo dirige, ecc.[18]. Ciertamente, no todas estas figuras aparecen en el conjunto de novelas de formación, sin embargo, en *Te di la vida entera* tenemos muchas de ellas. En nuestro caso, tenemos el hombre, Juan Pérez, "el Uan" por el que Cuca da su vida entera. También la institución que todo lo dirige, el nuevo régimen comunista dirigido por Fidel Castro que llega a Cuba después del triunfo de la Revolución de 1959, y que en esta novela juega un papel fundamental.

Cabe destacar, además, que la predilección por la tercera persona respondía a la necesidad de diferenciar la novela de formación de las narraciones autobiográficas. Pero en la novela actual es más frecuente la tendencia hacia la voz verdaderamente personal del protagonista, quien tiene menos interés en informar que en investigarse a sí mismo, se prefiere la primera persona. En *Te di la vida entera*, el narrador se transforma según el cambio del capítulo o el contenido, va desde Cuca y María Regla hasta Juan Pérez, el cadáver y la conciencia revolucionaria. Pero el narrador primordial es la conciencia revolucionaria y ella habla dictando a la voz del cadáver. Es característico de esta novela el cambio continuo de la voz que habla, cada personaje nos habla de sí mismo y de sus circunstancias. Esto nos proporciona mayor información sobre cada personaje, y podemos intuir su futuro comportamiento.

Las dificultades de los personajes de la "bildungsroman", motivadas por la incapacidad humana para superar los avatares del azar, provocará que los finales de estas novelas sean, por lo general, oscuros, fragmentarios y utópicos. Por tanto, «la formación integral del individuo se revela un ideal imposible. El ser humano está incapacitado para controlar el azar, pero al mismo tiempo no puede resistir la voluntad de dominarlo. Esta ambivalencia produce desazón. Dicha desazón puede ser ignorada mediante la utopía o puede ser

---

[18] Ivi, p. 60.

asumida dando lugar a un final fragmentado, utópico y oscuro»[19]. *Te di la vida entera* proporciona un final inesperado y algo difuso; no se sabe muy bien quien ha muerto, quien habla, quien sobrevive y cuál es el final de la protagonista, Cuca Martínez.

Cabe consignar, por último, que en el plano de la recepción, habitualmente, se produce el fenómeno de trascendentalidad con las novelas de formación, es decir, la identificación de los lectores con los problemas, las experiencias, las venturas y desventuras de los héroes de las "bildungs".

---

[19] Ivi, p. 59.

Capítulo XXXVII

El Techo de la Ballena: grupo artístico–literario entre arpones y vísceras

Mónica Trujillo Acosta, Universidad de La Laguna

Las vísceras se apoderaron de aquel local perdido en la Caracas cosmopolita de 1962. En sus paredes: excrementos, tripas, mortajas, untos y fragmentos de animales muertos y putrefactos en un estado de descomposición abisal. “Erección ante un entierro”, “Ventajas e inconvenientes del condón” o “Gabinete de masaje servido por sobadoras diplomadas” fueron algunos de los títulos de las colecciones que se expusieron en esta galería clandestina. La perversión sexual de cádaveres con fines hedonistas al más puro estilo del romántico Young o la atracción absoluta por la muerte, convertían aquel paraje en una de las revelaciones artísticas del momento. Y el director de este matadero tan particular llevaba el nombre de Carlos Contramaestre, uno de los intrépidos artistas que por aquel entonces se desvelaban como encargados del bautismo “ballenero”.

El “Homenaje a la necrofilia” de Contramaestre es el ejemplo más evidente de la actividad artística del movimiento artístico–literario que protagonizará estas líneas. En él se evidencia la desacralización del Arte (como institución social y como modo de producción) y la corrupción del objeto artístico mediante técnicas artísticas como el *happening* o el *assemblagge*, en las que el espectador se convertía en testigo de la descomposición de aquella materia orgánica que había monopolizado la nueva concepción artística que se proponía.

Los primeros pasos de *El Techo de la Ballena* se encuentran ligados al contexto socio–político de los años 60 venezolanos. Tras las elecciones fraudulentas de Jóvito Villalba y tras la muerte del político y escritor Rómulo Gallegos, Marcos Pérez Jiménez asume el poder de una Venezuela defraudada. Su control del estado únicamente duró hasta 1958, año de su exilio. Las posteriores elecciones dieron la victoria a un joven Rómulo Betancourt que sometió al país bajo una cruenta represión que actuaba, en su mayoría, contra las ideologías de izquierdas. Esta prticular discriminación abrirá una nueva brecha en el ámbito literario y convertirá a muchos de los intelectuales venezolanos en voceros de lo revolucionario, de la lucha constante.

Como ocurre con este tipo de coerciones políticas, las jóvenes promesas encuentran su refugio en el exilio: Francia, Inglaterra, Estados Unidos e Italia. Afortunadamente, allí encuentran nuevas influencias, entran en contacto con filosofías exóticas que acogen con una facilidad tremebunda. Esto fue lo que ocurrió con la gran mayoría de los miembros del grupo *Sardio* [1] y, luego, de *El Techo*. La inmensa mayoría de los nombres que ocupaban las listas de *Sardio* presentaban una ideología revolucionaria bastante moderada que se revelaba como insuficiente para las insurrecciones artísticas del momento. Por ello, *Sardio* despedaza sus cimientos. Ovalles, Garmendia, Adriano González León, Aray y Contramaestre fundan el nuevo grupo de vanguardia, *El Techo de la Ballena*, fuertemente influenciado por las ideologías de principios procedentes de la revolución cubana y que acabarán por teñir sus nuevas perspectivas epistemológicas, artísticas y literarias de una provocación e instigación evidentes.

En una entrevista realizada en 1999 a Edmundo Aray (uno de los principales fundadores del movimiento junto con Contramaestre), el periodista Félix Suazo le pregunta al artista ballenero: «¿Contra quién luchaba *El Techo de la Ballena*?», a lo que él responde:

> En el plano de la cultura, el enfrentamiento era fundamentalmente contra la literatura convencional, costumbrista, arribista, de oficio, contra los Salones Oficiales, la figuración blandengue, el abstraccionismo geométrico, las pro-

[1] Grupo artístico–literario cronológicamente anterior a *El Techo de la Ballena*, de carácter más moderado. De todos sus componentes, destaca José Antonio Ramos Sucre como principal protagonista.

puestas "colorrítmicas" de Alejandro Otero, las primeras manifestaciones cinéticas de Jesús Soto. [2]

Según las palabras de Aray, *El Techo de la Ballena* atacaba a todo lo que pudiera significar tradicionalismo, conformismo o pasividad. A este respecto, resulta prácticamente inconcebible no hacer referencia al texto de Caupolicán Ovalles "¿Duerme Usted señor Presidente?", prologado por Adriano González León, del que nos cuenta el propio Aray que fue encarcelado y permaneció detenido durante varios días. El protagonista: Rómulo Betancourt, quien es «un perro que manda, / es un perro que obedece a sus amos /un perro que menea la cola» que «con sus manos destripa virgos/ y/ como una vieja puta / es débil y orgulloso de sus coqueterías.» [3] El texto de Caupolicán se convirtió en el gran panfleto del 58 y fue, además, el responsable de su prolongado exilio del país. Así, *El Techo de la Ballena* va conformándose como grupo artístico y ecléctico con una función popular clara: sublevación de todo lo establecido, subversión de los valores y preceptos que el Arte venía arrastrando desde antaño, así como el alzamiento en aras de una libertad truncada. Y todo ello debía ser expresado en cada una de sus creaciones.

«La poesía es una hecatombe, un sálvese quien pueda», decía Bretón. Lo que se sucede tras la agitación de la Necrofilia es el asentamiento de su poética de una manera medianamente virtuosa. Con el fin de dar a conocer los principios más radicales sobre los que se erige esta nueva dirección artístico–literaria, *El Techo de la Ballena* decide retomar el proceder de otros movimientos: los manifiestos literarios. A través de los diferentes manifiestos *El Techo* va tejiendo un soporte epistemológico en el que asentar sus raíces más primigenias.

El manifiesto preliminar fue "Para la restitución del magma", de autoría colectiva. Célebres son los sintagmas iniciales: «Es necesario restituir el magma   la materia en ebullición   la lujuria de la lava colocar una tela al pie de un volcán restituir el mundo la lujuria de la

[2] FÉLIX SUAZO, "De la vida y aventuras de *El Techo de la Ballena*", Venezuela 1999 [obra inédita] (reproducción autorizada).

[3] JUAN CARLOS SANTAELLA, *Diez manifiestos literarios venezolanos*, Ed. Casa de Bello, Caracas 1986, p. 73.

lava». [4] El texto se asienta sobre un caos formal destacable: espacios en blanco, ausencia de mayúsculas y signos de puntuación e incluso de la coherencia y de la cohesión de ideas. *El Techo* se plantea una recreación del fenómeno artístico. El magma se convierte para los balleneros en una materia prima que ha de ser moldeada y renovada. Pero a la vez el Arte es concebido como esa efervescencia que desprende un magma candente y en ebullición. Lo primigenio y lo amorfo cruzan sus estelas artísticas con orgasmos engendrados en la búsqueda de una nueva relación entre el Arte y el hombre. Una vez más, la violencia se desprende de sus atavíos para metamorfosear en verbos que acuñan un fuerte dinamismo y efusividad, un frenesí.

Un cadáver exquisito da lugar a "El gran magma", primer manifiesto ballenero oficial. Fue publicado en el primer número de la revista del mismo movimiento: «Rayado sobre el techo». En su elaboración participan Contramaestre, Gonzalo Castellanos, Caupolicán Ovalles, Juan Calzadilla, Salvador Garmendia y Edmundo Aray. Su principal cometido fue el reflejo de la provocación, fuente originaria de *El Techo*, así como la ya citada independencia con que contaba y el rupturismo de un grito desgarrador hacia lo polémico y hacia lo tradicionalmente considerado como "ofensivo". Defendían *El Techo* como actitud vital. «El techo de la ballena está fundado en la plena lucidez incontrolable del orgasmo que solo los insomnios verifican.» [5] A los aspectos ya anotados, se incorpora el éxtasis erótico o el universo onírico en el que se erigen gran parte de sus creaciones. El final no es menos revelador, una conclusión devastadora como el aullido de la ballena en busca de la superficie submarina:

> el techo de la ballena es un animal de piedra que resucita
> el mundo para bienestar de sus huéspedes
> el techo de la ballena reina entre amantes frenéticos
> dueño de una irreconquistada materia. [6]

En 1963 sale a la luz el segundo manifiesto, también de autoría colectiva. En esta ocasión el grupo justifica sus obscenos actos artísticos

---

[4] Ivi, p. 61.
[5] Ivi, p. 62.
[6] *Ibid.*

al priorizar, de entre todos ellos, el arriesgado experimentalismo que llevan a cabo. Se trata de un “panfleto” en el que cobra una prioridad fundamental el intento por despertar a la conciencia venezolana, a la sacudida emocional de unos ojos impávidos. Una llamada a las trincheras.

Resulta fácilmente comprobable cómo los balleneros van encrudeciendo sus pareceres estéticos en cada manifiesto. Hay un fuerte determinismo en el que se reafirman estos postulados bajo unas convicciones críticas a toda manifestación costumbrista, telúrica, realista u oficialista, para acabar con un ataque, a la manera ballenera, de otras tendencias artísticas anteriores.

Pero será el último manifiesto el más decisivo de todos ellos. Al fin, las declaraciones sobre la poética del movimiento tienen un nombre único: Adriano González León; y un célebre título: “¿Por qué la Ballena?”. Y es ahora, casi al final de su andadura, cuando el miembro de *El Techo* vuelve la mirada hacia sus fuentes originarias: los diversos regímenes autoritarios (de los que confiesan haberse nutrido para el surgimiento del grupo) o los movimientos de vanguardia surrealistas y dadaístas, algo que, a estas alturas, no suponía ninguna novedad. A este respecto, Aray aclarará en una entrevista que los balleneros te–nían una formación marxista, y que, como *Sardio* no satisfacía sus exigencias, asumieron otros actos más subversivos en el ejercicio político–artístico que llevaron a cabo. Lautremont, Sade, Dadá. Bretón, Artaud y los latinoamericanos Oliverio Girondo, Enrique Molina, Huidobro o Pellegrini fueron la inspiración de estos jóvenes insurrectos.

A estas alturas, el lector se habrá podido percatar de la importante carencia epistemológica de las páginas anteriores. Porque, quizás, lo más llamativo de este breve acercamiento a *El Techo* es la explicación, concisa, certera y transparente del porqué de la *Ballena.* A este respecto, en el último de los manifiestos balleneros, González León dispone toda una galería de diferentes perspectivas cognoscitivas en las que se podría encuadrar la *Ballena*, todas ellas sepultadas bajo los cimientos filosóficos y antropológicos que dieron lugar al movimiento.

> ¿Por qué la ballena? Por eso justamente. Porque hubiera sido fácil elegir el caimán. O porque hubiera sido de señoritos estetas elegir el hipocampo. [7]

Si bien en sus inicios *El Techo* tuvo un origen plenamente dadaísta (tal y como reconocen Constramaestre y Aray), luego contaría con una base teórico–filosófica bien instituida. Este factor azaroso y casual confirma la desacralización del Arte, de ese Arte pretérito que los balleneros ansiaban reformular. Tras un extraño y encriptado sintagma se sepultaría la verdadera identidad del movimiento. Una metáfora, una máscara tras la que ocultar una nueva ontología estética que estaba tomando la superficie de aquel océano artístico venezolano.

Carlos Contramestre, tras la lectura de la *Nueva antología personal– Las kenningar* de Jorge Luis Borges lleva a cabo una sistematización de esas ancestrales construcciones poéticas que formaban parte del corpus literario medieval del mundo islandés y vikingo. Sí, la elección de este animal viene justificada, en parte, por la alegorización de estas metáforas sacras. Aún con ello, la inmotivación de la imagen ballenera, de esas metáforas que viajan entre lo dadá, lo ultraísta y lo surrealizante, también formaron parte de esa preferencia faunística.

Son infinitos los sentidos que bien podría aunar la *Ballena* en relación con el movimiento artístico que se presenta, comenzando por la inmensidad de su envergadura, por la atrocidad de sus mandíbulas, de su capacidad devoradora carente de moralidad alguna y que únicamente actúa en función de unos instintos inherentes a su propia naturaleza. La *Ballena* es un animal independiente y libre que habita a la sombra de una exorbitante soledad marina. Su intento por sobrevivir le obliga a tomar contacto con una superficie a la que sabe no pertenece. Vagabundo marino, grandeza inabarcable, sentimiento de libertad, instintos animales innatos. La violencia, la autonomía, el destierro y la insubordinación aunados en un mismo animal. Y todos estos valores se trasladan, de una manera casi automática, a *El Techo de la Ballena*.

Pero *El Techo de la Ballena* no es otra cosa que *El Techo de la Ballena*. Cualquier aproximación que se intente realizar acabaría por desprestigiar la razón de ser de un movimiento anclado en el surrealismo más carnívoro, escandaloso y revitalizante. Para González León,

[7] Ivi, p. 69.

lo verdaderamente interesante es ignorar todas las razones que motivan esa etiqueta inicial, porque es ahí donde anida el verdadero hechizo ballenero. *El Techo* emerge del morbo más abominable y se despliega a la sombra del escándalo y la provocación. Sus imágenes inconexas, extravagantes y agresivas le convierten en lo que es: *El Techo de la Ballena.*

Y la Ballena atraviesa las férreas murallas erigidas por Chronos y viaja hasta 1997, momento en el que Adriano González León, en un esfuerzo por demostrar la inmortalidad de este inmenso animal, publica *Hueso de mis huesos*, obra en la que conjuga prosa poética y composiciones líricas. En las siguientes líneas extraídas del poema "Cuidad plena", se observará cómo el ballenero sigue manteniendo entre sus principios de creación artísticos el experimentalismo, el surrealismo y la rebeldía de un libreversismo que enlaza la introspección con la indocilidad estética propia del movimiento.

Pero sólo mirábamos, o miraba yo,
hacia las palpitaciones de acero y latón
ese anuncio que aún permanece en lo alto
encendido
con su mujer cubierta de refrescos
con su mujer que invita a fumar
con su mujer en traje de baño
bañador o malla dorada
por la electricidad
con su mujer de papel engomado
con su mujer deseable
con su mujer desfigurada
con su mujer a la cual
han desflorado con magic–market
con su mujer que asomará
en el sueño solitario
con la mujer de André Breton. [8]

Para la presente investigación, se consiguió contactar con Mª Eugenia Sánchez Medina, esposa de uno de los fundadores del movimiento de *El Techo de la Ballena*, Carlos Contramaestre. Y, como es

[8] ADRIANO GONZÁLEZ LEÓN, *Hueso de mis huesos*, Universidad Nacional Autónoma de México, México 1997, p. 22.

de suponer, se aprovechó la ocasión para realizar algunas preguntas balleneras dirigidas, sobre todo, a la actualización de *El Techo de la Ballena* en el espectro del Arte contemporáneo. A este respecto, se preguntó si se creía en la resurrección de *El Techo*. La respuesta fue la siguiente:

> No exactamente igual, pero ¿Por qué no? Sí con su misma inspiración. (…) Todo lo que ocurre es un devenir, todo lo que el hombre crea o produce se nutre de algo que ya existe o existía pero de otra forma, que inspira algo diferente pero nunca totalmente nuevo u original, posterior pero no definitivo, porque sobre ese producto siempre inacabado, otros vendrán a modificarlo o recrearlo, precisamente para adaptarlo al devenir, al tiempo presente. El *Techo* fue una respuesta a la circunstancia del país y a la de sus miembros, a la época y al contexto. Así será también cuando surja algo parecido o inspirado en el *Techo* que responderá a su tiempo y a los hombres y mujeres del momento y exprese el sentir de la época.

La resurrección de *El Techo* es posible. Si bien no del movimiento artístico en sí mismo, sí de la esencia que lo originó. Y este posible intento de recuperación viene apoyado por la candente oleada de estudios en torno a las letras venezolanas que está teniendo lugar en estos años. El desarrollo de una plataforma de publicidad inmediata como es Internet o las estrambóticas e insurgentes tendencias de creaciones artísticas actuales también podrían colaborar en esta particular hazaña ballenera.

El Techo de la Ballena brota de sentimientos de lucha, de búsqueda de una libertad deslegitimada mediante la provocación más irreverente y excéntrica. Su única salvaguarda es una máscara *kenningar*, un símbolo escondido tras la inmensidad de una *Ballena* furtiva, independiente y congénita. Y *El Techo* de esa *Ballena* lo conforman el dadaísmo más audaz, el surrealismo más onírico y el caos más atroz. Escándalo, violencia, erotismo, necrofilia y experimentalismo. *El Techo de la Ballena* o la supervivencia de la creación artística más exaltada. *El Techo de la Ballena*.

Capítulo XXXVIII

Disonancia y discordancia de voces en la narrativa argentina posdictadura

Constance Boissier, Université Lyon 2

Después de siete años de dictadura militar [1] y de sus correlativos silencios impuestos y autoimpuestos, el retorno a la democracia en Argentina coincidió con una gran producción de relatos cuyo tema principal era precisamente la dictadura. *El secreto y las voces* de Carlos Gamerro [2] es uno de ellos, a pesar de que por haber sido publicado en 2002, o sea casi veinte años después del final de la dictadura, esta novela muestra cierto distanciamiento con respecto a los acontecimientos del pasado. Carlos Gamerro ya había puesto en obra ese mismo distanciamiento crítico en su novela anterior, *Las islas* [3], best seller sobre la experiencia de la guerra de las Malvinas y sus repercusiones en el personaje de Fefe, uno de los tantos jóvenes e inexperimentados soldados argentinos. Esta vez, el autor sitúa al protagonista Fefe unos años más tarde, en un pequeño pueblito santafesino llamado Malihuel. Para resolver un enigma, o descubrir el "secreto" del cual habla el título de la novela, el narrador va recogiendo los testimonios de varias personas, que resultan ser "las voces" a las que remite el título. Nos preguntaremos entonces de qué manera se articulan la multiplicidad de "voces" y el único "secreto" en

---

[1] 24 de marzo 1976–10 de diciembre de 1983.
[2] CARLOS GAMERRO, *El secreto y las voces*, Norma, Buenos Aires 2002.
[3] ID, *Las islas*, Simurg, Buenos Aires 1998.

esta novela polifónica. ¿Cómo se manifiestan las contradicciones entre las voces de los personajes y qué revela esta permanente e hiperbólica disonancia? Volveremos muy brevemente sobre el contexto de escritura de *El secreto y las voces* para entender de qué manera la obra se destaca de la corriente literaria de la época. Nos detendremos luego en el análisis de la cacofonía puesta en escena en la novela para, por último, formular algunas hipótesis de lectura sobre los diferentes grados de disidencia visibles en el relato.

1.1. Contexto de escritura de la obra

La reinstauración de la democracia coincidió con la urgente necesidad de dar testimonios para restablecer la verdad sobre la historia, sobre todo cuando los nuevos gobiernos democráticos, el de Alfonsín y luego el de Menem, institucionalizaron medidas que impedían el juicio de los represores y las investigaciones sobre sus crímenes [4]. La impunidad dejada como herencia por la dictadura encontró entonces una respuesta literaria específica: la producción de una literatura testimonial, individual, que relatara la experiencia de la militancia o el trauma de la represión en primera persona del singular. Pero *El secreto y las voces* se diferencia por ser un relato que no está «contado desde la perspectiva de sus protagonistas, testigos del pasado» [5] sino desde otro punto de vista. Carlos Gamerro transgrede el canon literario de la literatura testimonial e individual para relatar la experiencia de la dictadura desde el punto de vista de los personajes secundarios: los argentinos comunes y corrientes. En otros términos, esta transgresión del lugar de enunciación le da la palabra al pueblo.

Sin embargo, *El secreto y las voces* tiene la estructura clásica de una novela policial, ya que se trata de resolver el enigma de una desaparición. Fefe, el narrador, vuelve al pequeño pueblo santafesino de los veranos de su infancia, Malihuel, después de más de veinte años de ausencia. Con el pretexto de escribir una novela policial, empieza

---

[4] MARÍA SONDERÉGUER, "Los relatos sobre el pasado reciente en Argentina: una política de la memoria", en «Iberoamericana», vol. I, n. 1, Madrid 2001, pp. 98–112.

[5] *Ibid.*

una larga serie de entrevistas a todas las personas del pueblo con el objetivo de acceder a los detalles de la vida y muerte de Darío Ezcurra, el único desaparecido del pueblo bajo la dictadura. Ezcurra, joven buen mozo, mujeriego y provocativo, había suscitado el rencor de varias personas del pueblo, lo cual había hecho de él la víctima propicia para el único caso de desaparición que tendría lugar en Malihuel. La multiplicidad de puntos de vista se manifiesta en los testimonios de treinta y ocho personas diferentes. Fefe va recogiendo los relatos de sus amigos de infancia, de los antiguos amigos del desaparecido Ezcurra, de los notables del pueblo, del propietario de la fábrica de pastas, del médico, del director de la escuela, de un ex policía, de un ex convicto, de las vecinas, de la curandera, de la clientela del único bar del pueblo, del carnicero, del peluquero, de los dueños de los hoteles, y muchos más. El narrador realiza su búsqueda a través de la confrontación de los relatos recogidos. Gracias a las contradicciones y a las divergencias, descubre que el comisario Neri que se encargó de hacer desaparecer a Ezcurra les había pedido primero la opinión a todos los habitantes del pueblo, consultándolos uno por uno, y aparentemente nadie se había opuesto a la decisión de la desaparición, hecho que todos los habitantes tratan de esconder en sus testimonios.

En la novela de Gamerro, la transgresión con respecto al canon literario de la época se hace entonces en la ausencia total del personaje principal o del protagonista sobre cuya desaparición se investiga, en este caso Ezcurra. En cambio, los personajes secundarios sí están presentes, dando a la novela una forma polifónica. Recordemos que según Bajtín [6], la polifonía de una novela se caracteriza por una singularización y una independización de las voces de los personajes, que cobran autonomía con respecto a lo que podría ser el monologismo de la voz única del autor a través de su héroe. En *El secreto y las voces*, la elección estructural y estética de una oralidad casi permanente a través del discurso directo de los personajes nos ofrece a lo largo de la obra una gran pluralidad de estilos y de registros lingüísticos, pero en este trabajo sólo nos focalizaremos

[6] MIKHAÏL BAKHTINE, *Esthétique de la création verbale*, trad. de A. AUCOUTURIER, Gallimard, Paris 1984.

sobre la manera en que el narrador confronta la multiplicidad de voces, conciencias, y puntos de vista, para recuperar la verdadera historia de Ezcurra pese a las disonancias y cacofonías.

1.2. Contradicciones entre voces

1.2.1. Personificación de las voces

Todas las voces que tuvieron que callarse durante la dictadura cobran vida en una verdadera explosión al ser interrogadas por Fefe veinte años más tarde. Las voces y su obsesión por hacerse oír se ven materializadas en el texto por una personificación en "voces" bien separadas de los cuerpos o de las conciencias, o en "lenguas", que permiten la articulación y pronunciación de sonidos y palabras. Guido, el mejor amigo de Fefe, le advierte:

> Una oreja virgen, tiernita, recién nacida. Las lenguas se excitan cuando la ven venir, se ponen a viborear en la boca como locas. No pueden controlarse. Así que no te creas que lo hacen para ayudarte a vos, ni siquiera por aliviar las culpas del pasado. Lo hacen porque es más fuerte que ellas. [7]

Y es justamente por eso, porque es más fuerte que ellas, que a veces dicen hasta más de lo que quisieran, como lo nota Fefe poco tiempo después de haber empezado su investigación en Malihuel: «…cada vez me pasa más que apenas abro la boca mis interlocutores me largan el discurso que se ve tenían ensayado; incluso a veces son ellos los que me sacan el tema, antes de que atine a preguntar». [8]

Estas voces luchan entre ellas por hablar y desencadenan un verdadero combate por ganar la posibilidad de expresarse. Así Fefe dirá:

> De noche, después de apagar la luz, las voces no me dejan dormir. Como si los ecos de todas ellas reverberaran juntos dentro de mi cráneo, las voces escuchadas durante el día vuelven a hacerse oír, discutiendo descorteses entre

[7] De ahora en adelante las citas de la novela estudiada se sacarán de CARLOS GAMERRO, *El secreto y las voces*, Verticales de bolsillo, Buenos Aires 2008; aquí p. 67.

[8] Ivi, p. 69.

> ellas, interrumpiéndose, contradiciéndose, tratando de taparse unas a otras, tratando de ganar mi aprobación, mi atención, o apenas mi oído. Se han separado de los cuerpos que las anclaban a sus dueños y retozan ahora sin control en el jardín inválido de mi mente, en el que parece cada vez más remoto ese indispensable silencio que precede al sueño. [9]

1.2.2. Enfrentamiento de los testimonios

«Difícil que todos en este pueblo se pongan de acuerdo en algo» [10] comenta Guido desde el principio de la novela. Las contradicciones y las divergencias se desencadenan en cuanto los personajes secundarios tienen que dar su propia versión sobre la desaparición de Ezcurra. A lo largo de la novela se podrían destacar tres grados diferentes de disonancia entre los relatos de cada uno.

El primer eslabón de divergencia se manifiesta a través de las múltiples técnicas de demarcación del propio discurso utilizadas por los personajes. Por ejemplo, esta divergencia se puede ver a través de la valorización del propio discurso o del propio saber. «Acá, entre nosotros, yo le voy a decir algo que pocos saben» [11] empieza su discurso don León en el bar del pueblo, para asegurarse de que Fefe le crea a él y no a los demás [12]. Paralelamente, los personajes también recurren a la desvalorización de los discursos de los demás, por ejemplo con las numerosas rectificaciones de las versiones ajenas «—Viajante en telas era, yo lo llegué a conocer—empieza antes la voz de Vicente, pero la de su hermano la alcanza y sobrepasa.» [13] Se trata de una verdadera carrera en la que la voz lucha por "alcanzar" y "sobrepasar" a las demás para establecerse como única dueña de la verdad.

Un segundo grado de oposición se manifiesta en la exacta repetición de discursos en la boca de varias personas, pero con protagonistas invertidos, lo cual impide por completo corroborar los

---

[9] Ivi, p. 75.

[10] Ivi, p. 11.

[11] Ivi, p. 39.

[12] Sería interesante analizar en otro trabajo cómo se despliega a través de la obra el campo semántico de la confidencia mientras que en realidad los habitantes no sueltan fácilmente lo que saben.

[13] CARLOS GAMERRO, *El secreto y las voces*, cit. p. 10.

hechos contados. La confrontación de los discursos de los dueños de los dos hoteles de Malihuel es muy relevante con respecto a este segundo grado de divergencia. Ortega, dueño del hotel Gran Malihuel, dice que Ezcurra era el amante de la esposa de Ontivero, dueño del hotel Las Delicias, y que fue por eso que éste le dio su asentimiento al comisario Neri para que lo matara: fue una venganza de cornudo. Por su parte, Ontivero le explica a Fefe exactamente lo mismo, salvo que en su versión, el cornudo que dio su asentimiento para la desaparición de Ezcurra es Ortega. Estos dos relatos, al ser repetidos de manera idéntica palabra por palabra pero con personajes invertidos, acaban contradiciéndose en una perfecta simetría, y sólo están separados textualmente por el discurso intercalado del dueño del video club que no tiene nada que ver con el tema. Además, la contradicción conlleva mucha ironía ya que los dos se preguntan qué dirá el otro sobre el tema. «Me gustaría ver qué dice el caradura ese ahora, si todavía le da la cara para decir que no tuvo nada que ver. No, si hay cada uno, acá.» [14] Dice Ortega de Ontivero, mientras que éste dice de aquel: «Me gustaría ver qué cara pone cuando le preguntan». [15]

Por último, el tercer grado de divergencia de los relatos es el de las oposiciones perfectas entre las versiones de los personajes. Citemos el ejemplo más impactante de la novela: don Alfio Scuppa, el ex director de escuela, revela que una vez que el comisario Neri hubo terminado su ronda para recoger los asentimientos con respecto a la futura desaparición de Ezcurra, se formó una comitiva de varios hombres del pueblo que fue a hablar con Neri. En un relato detallado de ese encuentro, don Alfio cuenta que ninguno de los hombres de la comitiva hablaba, que había mucho malestar y que finalmente uno de ellos, el farmacéutico don Mendonca, se atrevió a pedirle al comisario en nombre de toda la comitiva: «Cuanto menos sepamos del asunto, mejor». [16] Fefe recibe en seguida la versión del farmacéutico Mendonca: éste relata que todos los hombres de la comitiva «discutieron acaloradamente» con el comisario y que había «agrios intercambios verbales» para exigirle a Neri «su palabra de que la cosa

[14] Ivi, p. 72.
[15] Ivi, p.74.
[16] Ivi, p. 99.

no pasaría a mayores.» [17] Las descripciones de la escena son diametralmente opuestas: la primera afirma que en silencio, asintieron todos a la desaparición de Ezcurra, mientras que la segunda sostiene que los hombres se rebelaron a gritos y le ordenaron al comisario que no le hiciera nada al joven.

1.3. Del enfrentamiento a la disidencia

1.3.1. Generalización de la disidencia

La confrontación permanente entre las diferentes versiones de los personajes pone de realce una disidencia generalizada entre los habitantes de Malihuel. Sin embargo, al final de la novela una vuelta de tuerca acentúa aún más esta disidencia entre las voces. Nos enteramos de que Fefe también está mintiendo: pretende recoger datos para escribir una novela cuando en realidad, lo que quiere es saber la verdad sobre su padre, que resulta ser el desaparecido Ezcurra. Cuando el pueblo se entera de la verdadera identidad de Fefe, pasamos a un grado de disidencia aún más alto, como lo vemos en este monólogo interior de Fefe:

> La tía Porota y la tía Chesi, Vicente y Vicentito, Alfredo Sacamata (p), don Eugenio Casarico, el aborrecible farmaceútico Mendonca que me niego furibundamente a recibir, y muchos más que no conozco o conozco apenas de vista se presentan, yo trabajé para la señora Delia, ella me ayudó, ella me dio, lamenté tanto su; insisten en decir su padre, su señora abuela; súbitamente refulgen en mis facciones rostros antes perfectamente camuflados tras ellas; los ojos llegan llenos de lágrimas, las manos de regalos y las bocas de relatos que exhiben una alarmante tendencia a mutar en versiones clonadas de la heroica lucha de un pueblo por arrancar de las garras de la infame policía a dos heroicos vecinos, cuyos panegíricos trazan para la supuesta delectación de su no menos heroico descendiente. [18]

En este fragmento, la clara ironía del narrador y la larga enumeración de los discursos voluntariamente troncados porque ni

---

[17] Ivi, p. 101.
[18] Ivi, p. 232.

siquiera son dignos de ser escuchados, culminan en el término "mutación", o sea la transformación de las versiones anteriores de los hechos. La disidencia es omnipresente, tanto entre los personajes y sus respectivos puntos de vista, como en las sucesivas versiones de cada uno de ellos.

1.3.2. Reconstrucción del pasado a pesar de la disidencia

Como lo vimos antes, *El secreto y las voces* es una novela polifónica en la que la discordancia entre las voces parece ser paralela a la imposibilidad de encontrar una versión única y verdadera de los hechos. Sin embargo, la búsqueda de Fefe no es infructuosa: aunque nunca podrá saber cómo era en realidad su padre, ya que todos los que lo conocieron se contradicen sobre el tema, logra reconstruir la cronología de su vida. Aunque nunca sabrá exactamente quién le disparó el tiro letal, también logra saber cómo murió, dónde lo enterraron y cómo al final lo tiraron a la laguna. El cuerpo permanecerá perdido en el fondo de la laguna, y este hecho le confiere para siempre el estatuto de *desaparecido*. Pero Fefe conoce ahora el nombre de los principales culpables: el comisario Neri y el subcomisario Greco, oficiales a cargo de la desaparición. Fefe anuncia en uno de los últimos diálogos con su amigo Guido que se encargará de poner en marcha un proceso de justicia a través de la asociación HIJOS que reúne a los hijos de desaparecidos. De esa manera Fefe se convierte en el representante de una posición disidente ya que participará activamente en la oposición a la impunidad de los crímenes de la dictadura así como en la lucha contra la subsistencia de versiones falsas o erróneas de la historia.

1.3.3. Disidencia y revelación de una culpa compartida

La ronda de obtención de testimonios llevada a cabo por Fefe se opone a la ronda anterior, la de obtención de asentimientos hecha por Neri. La del comisario Neri había provocado un silencio unánime, mientras que la de Fefe, veinte años más tarde, desencadena una explosión hiperbólica de subjetividades asumidas que ya no temen contradecirse o desmarcarse de las demás. Fefe expresa su sorpresa:

«Esperaba una conspiración de silencio, no una de locuacidad». [19] Como lo subraya Marián Durán, el enfrentamiento permanente de los testimonios y la disidencia generalizada que se vislumbra en el pueblo pone de manifiesto un intento por dejar secreto el hecho de que todos lo sabían y que nadie se opuso a que mataran a Ezcurra.

> Estratos de la memoria que se superponen sin articularse, multiplicidad de voces que se entrechocan sin acordarse, proliferación de discursos polémicos: la responsabilidad colectiva ha sido demostrada por la intensidad misma del esfuerzo realizado para negarla. [20]

Volvamos al título de la obra: si bien, durante el período de la dictadura, había un solo silencio compartido por todos, después de la reinstauración de la democracia, lo que surge es un estallido de voces diferentes, "las voces", que intentan justificar *a posteriori* el silencio unánime sobre ese "secreto" único guardado tantos años. Las voces de la novela de Carlos Gamerro son múltiples y discordantes, son voces de una unidad perdida, de un pueblo fragmentado, de una red social que ha sido destruida por los efectos del terrorismo de Estado. La disidencia literaria llevada a cabo a través de *El secreto y las voces* propone una reflexión en torno al papel de la sociedad durante la dictadura que encuentra un eco perfecto en el análisis del sociólogo e historiador argentino Hugo Vezzeti en su obra *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina* [21], un ensayo sobre la experiencia del terrorismo de Estado durante la última dictadura y sus efectos sobre la sociedad argentina : desintegración, alienación, fractura de la trama social. Esos elementos, puestos en escena a través de la disidencia entre los personajes de *El secreto y las voces*, son los que hicieron posible el fenómeno de la desaparición de personas.

---

[19] Ivi, p. 66.

[20] MARÍA ANGÉLICA SEMILLA DURÁN, "Las voces del silencio", en «Amerika», n. 3, 2010. Disponible en: http://amerika.revues.org/1391.

[21] HUGO VEZZETI, *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*, Siglo XXI, Buenos Aires 2002.

1.4. Conclusión

El secreto y las voces transgrede el lugar de enunciación habitual de los relatos sobre la dictadura para poner en escena al pueblo argentino y darle la palabra. A primeras vistas, si el entrecruzamiento de subjetividades individuales parece hacer imposible toda búsqueda de verdad o reconstrucción de los hechos, la oposición entre un consenso de silencio bajo la dictadura y el hiperbólico disenso de voces bajo la democracia deja entrever una «sociografía dialéctica de la complicidad.» [22] En 2002, *El secreto y las voces* se posicionaba en disidencia con respecto al deber de memoria llevado a cabo por las autoridades argentinas al invitarnos a seguir reflexionando sobre los acontecimientos de la dictadura y a revisitar el pasado para entenderlo mejor, pero teniendo en cuenta esta vez el papel jugado por la sociedad civil. Diez años más tarde, algunas medidas provenientes de las instituciones argentinas avanzaron hacia el restablecimiento de la verdad sobre las responsabilidades de la junta militar, del ejército en su globalidad y de algunos de los cómplices institucionales [23]. Si bien Carlos Gamerro y Hugo Vezzeti, a través de sus obras respectivas, se preguntan cómo pudo instaurarse ese régimen de represión y horror, todavía queda mucho por explorar en cuanto a las responsabilidades de la sociedad argentina en su conjunto para poder llegar, quizás, al último eslabón de un verdadero deber de memoria.

---

[22] MIGUEL DALMARONI, *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en la Argentina 1960–2002*, Melusina/RIL editores, Mar del Plata y Santiago de Chile 2004. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/library?a=d&c=libros&d=Jpm1.

[23] En 2003 el Congreso Nacional declaró la nulidad de las leyes de Punto Final y Obediencia Debida y se reabrieron los juicios concernidos. En 2006 la Corte de Casación declaró la inconstitucionalidad de los indultos realizados bajo el gobierno de Menem: se reabrieron las causas penales correspondientes. Para más información veáse SANDRINE LEFRANC, “Las políticas del perdón y de la reconciliación. Los gobiernos democráticos y el ajuste de cuentas con el legado del autoritarismo”, en «*Desarrollo Económico–Revista de Ciencias Sociales*», vol. 45 n. 178, Buenos Aires 2005, pp. 163–186.

Capítulo XXXIX

Retorno al exilio. *La espiral*, un relato fílmico del viaje migratorio de vuelta

Edith Mora Ordóñez, Universidad de Sevilla

1.1. Introducción

En *El Jardín de las delicias*, Francisco Ayala [1] nos transmite una impresión que describe nuestro destino funesto: todo ser humano nace en un mundo infernal, busca el paraíso, pero jamás llega a encontrarlo.

Esta vena trágica, representación invertida del mito tradicional sobre el orden cósmico, forma parte de una corriente estética contemporánea que recorre transversalmente los relatos enfocados en la travesía laberíntica de los inmigrantes que caminan hacia una tierra prometedora.

Acerca del peregrinaje mexicano en dirección a Estados Unidos las crónicas se multiplican, sobre todo desde la construcción literaria y cinematográfica. Un ejercicio recordatorio en cuanto al cine nos remite, entre un amplio conjunto, a filmes como los clásicos *Pito Pérez se va de bracero* (1948) y *Espaldas mojadas* (1953) hasta la más reciente, *A better life* (2011).

Entre la lista aparece *La espiral*, obra primera del mexicano Jorge Pérez Solano, producida en 2008, que encuentro tan sugerente por la amalgama de claves de significación en su narrativa, en torno al

[1] Francisco Ayala, *El Jardín de las delicias*, Alianza, Madrid 2006.

imaginario, no solo acerca de la ida de los migrantes, sino de la experiencia de vuelta al lugar de origen.

Aquello que en principio se dibujaría como un viaje lineal hacia el norte y cerraría circularmente con el regreso a casa, termina proyectando un plano distorsionado por el trazo de laberintos infinitos que fragmentan el espacio material y simbólico. Afecta fundamentalmente a los recintos de la identidad, puesto que el desplazamiento trastoca los códigos culturales y difumina los límites a partir de los cuales se conforman los valores de pertenencia.

¿A dónde llegan finalmente los que se van, los exiliados que vuelven sobre sus mismos pasos y creen haber retornado al hogar pero se encuentran aún en extravío?

Dicho trastrocamiento del espacio simbólico donde se albergan los rasgos de identidad, se ve representado en *La Espiral* dentro de un pueblo de Oaxaca, trasunto de cualquier lugar emplazado en el entorno rural mexicano, cada vez más desolado por la partida de hombres, principalmente, pero también mujeres y niños, que se van a Estados Unidos con la finalidad de obtener dinero y mejorar sus condiciones de vida y la de sus familias que esperan en medio de la incertidumbre.

En este relato Santiago y Macario personifican a dos jóvenes que emprenden la búsqueda del "sueño americano" en "el Norte", uno con el objetivo de conseguir dólares suficientes que puedan pagar la dote que Don Taurino exige para concederle el permiso de casarse con su hija Diamantina, y otro con el propósito de sacar de la pobreza a su mujer y a su hijo recién nacido.

Sin embargo, varios años después, estos dos personajes se enfrentan al sinsentido del viaje que se propusieron: Santiago vuelve conduciendo un coche comprado en la frontera en el que ha venido cargando el ataúd con el cadáver de su amigo Macario. Por otra parte, al llegar, dispuesto a pagar la dote y a comprometerse con Diamantina, encuentra que esta se ha casado ya y tiene un hijo. Ante el desencanto, Santiago vuelve a Estados Unidos y pasados quince años aparece, otra vez para encontrarse, dolorosamente, con un lugar donde todo ha cambiado: el paraíso perdido.

1.2. La casa, espacio sagrado

Es entonces cuando reconocemos un halo misterioso que pesa sobre ese pueblo descrito mediante imágenes de la ruina: casas abandonadas y semiderruidas, campos de cultivo secos, cubiertos de yerba muerta, grisasea; viento arrastrando el polvo, formando remolinos entre callecitas donde no hay asfalto y que parecen deshabitadas.

Y en la primera escena: una madre esperando a su hijo que se ha ido a Estados Unidos, sentada sobre una banca en medio de la nada, junto al camino pedregoso y desierto, con la esperanza de verlo bajar de un autobús viejo que llega de vez en cuando trayendo apenas personas, cada vez menos. «Quieren que me vaya también al norte», le cuenta a una amiga en una conversación; pero ella se niega siempre, no entienden que allí está su hogar, la tierra a la que se encuentra unida.

Irse implica abandonar ese "espacio sagrado" como propone Mircea Eliade, es decir, el espacio "fuerte significativo" o "cosmizado" [2] que, por ser referente del entorno organizado, constituye el ideal de perfección, asociado generalmente con el lugar de origen, concretamente donde se encuentra la casa.

Las mujeres, más apegadas a los hábitos religiosos y participativas en la realización de los procesos rituales, contribuyen a mantener y a reafirmar los vínculos de identidad. Son los hombres, en este relato, quienes ven en la carencia de la tierra de origen un motivo para desprenderse del hogar. Los que ya han ido a Estados Unidos y tienen ocasión para volver, generan la tentación entre los demás, desesperados y esperanzados en encontrar una solución que acabe con su necesidad económica: «El otro lado te cambia la vida», dicen dos personajes que ahora son como fantasmas rondando por el pueblo, una especie de seres superiores, de apariencia sospechosa; ya no pertenecen al entorno que antes constituyó su hogar y que ahora

[2] Según Mircea Eliade: «para el hombre religioso el espacio no es homogéneo; presenta roturas, escisiones: hay porciones de espacio cualitativamente diferentes de las otras […] Hay pues, un espacio sagrado y, por consiguiente, "fuerte" significativo, y hay otros espacios no consagrados y, por consiguiente, sin estructura ni consistencia; en una palabra: amorfos». MIRCEA ELIADE, *Lo sagrado y lo profano*, Paidós Orientalia, Barcelona 1999, pp. 21.

perciben como un lugar extraño, el cual abandonarán nuevamente: «¿A qué me quedo?, aquí no hay más que polvo y carencias», opina uno de ellos. «Pero también aquí está la tierra y el ombligo», le rebate otro, aferrado todavía al pueblo de origen. «¿Y como para qué sirve eso?», insiste el primero.

Al final, el que se resiste a desprenderse del lugar de origen, símbolo del seno materno, asume que mientras la tierra no da frutos para vivir, no existe en realidad un vínculo suficientemente sólido que lo retenga. Dicho espacio infértil genera un sentimiento de horfandad; lo obliga, como a muchos, al destierro.

Así es como la idea de ir hacia el norte, a lo que dicen "allá" o "el otro lado" empieza a tornarse ilusión y a derivar en obsesión. Es la única meta hasta que los protagonistas reúnen el dinero mínimo necesario y se van, dejando ese paisaje rulfiano, luciferino; el campo amarillento y abrasador.

Muy pocos vuelven: «Nomás te los llevas pero ya no los traes», le reclama Don Taurino al conductor del autobús, forma que toma en este relato la barca vieja de Caronte que va y viene por el río Aqueronte trasladando almas hacia el inframundo.

"Aquí" y "allá", pronunciados con frecuencia por los personajes, introducen una semantización deíctica de los personajes y en ese sentido revelan la organización del espacio sobre un plano de coordenas simbólico que representa los opuestos de infierno y de paraíso, con sus respectivos movimientos verticales, de ascenso y descenso, claramente órficos y dantescos.

Mientras que Santiago y Macario realizan el viaje hacia el norte, las escenas siguientes nos arrojan sobre el inframundo del pueblo empobrecido, que intenta luchar inútilmente contra su propia decadencia. Las mujeres y los niños, que se quedan esperando, descienden por el campo abierto cargando cubos con agua sobre una línea de horizonte que separa dos espacios en contraste: el cielo inundado de la luz del sol y la tierra seca, como si fueran adentrándose en un inmenso agujero.

Allí abajo se encuentra "La matanza", así está escrito con tinta roja sobre una pared blanca desgastada que nos parece entonces sangrienta, detrás de la cual se hallan hombres y mayoritariamente mujeres trabajando en el sacrificio de las cabras y luego en la limpieza de las

vísceras. Los cadáveres extendidos sobre el suelo transparentan el aire fatídico que cubre a este lugar asociado con un vertedero de la muerte.

Una muerte que ronda como destino y que viene después acompañando a Santiago en su retorno al pueblo, cuando trae a Macario en un ataúd. Le dieron un balazo "allá del otro lado", y su mujer ni muerto pudo verlo para despedirse. Una hilera de personas lo guía hasta el cementerio; las mujeres rezan, repiten la letanía: «ruega por nosotros los pecadores». A través de esta plegaria se manifiesta la condición determinista de la condena o del castigo merecido por los hombres sobre el mundo terrenal desde su nacimiento, según la creencia religiosa cristiana.

Esa única certeza del ser humano respecto a su muerte, "el único hecho incontrovertible" [3], en palabras de Patxi Lanceros, parece mostrarse en este contexto de manera recurrente. La circunstancia del "sujeto fronterizo", utilizando el concepto de Eugenio Trías [4] para nombrar la naturaleza del individuo, es su posición siempre sobre el límite, cerca del borde del abismo, hacia el cual siente vértigo y repulsión, pero también, a la vez, una intensa atracción. Cualquier elección, dejarse llevar o contenerse, apunta hacia ese mismo destino trágico, a su vez natural, que dicta el ciclo de vida–muerte–vida; nos afronta con la concepción mítica y religiosa ancestral por la cual refrendamos que "somos polvo y en polvo nos convertiremos".

Para mantener dicha realidad presente, la fiesta como ritual juega un papel fundamental y aparece explícitamente en este relato fílmico. La muerte se escenifica a través de la representación de la pasión de Cristo celebrada en Semana Santa, mediante las procesiones, la música, el baile, los fuegos pirotécnicos, la comida; conforman una

---

[3] PATXI LANCEROS, *La herida trágica. El pensamiento simbólico tras Hölderlin, Nietzsche Goya y Rilke*, Anthropos, Barcelona 1997, pp. 44.

[4] Trías explica que el sujeto experimenta esa incertidumbre en su posición, pues «tiene la prerrogativa de "contemplar" de forma emotiva esa doble dirección y su mutua dialéctica y liminar solapamiento en lo infinito. El vértigo se produce de modo espontáneo cuando se habita la línea que es límite del mundo. Es la "respuesta natural" a la posición que el "sujeto" adquiere una vez que habita el límite. Contempla a la vez aquello de lo cual parece despedirse –el hogar– y aquello a lo cual es atraído (el abismo)». En EUGENIO TRÍAS, *Los límites del mundo*, Editorial Ariel, Barcelona 1985, pp. 44.

serie de elementos místicos que aluden a las danzas macabras y a las ofrendas fúnebres.

Junto a las prácticas tradicionales, dentro de estas mismas celebraciones, se enciende con fuego un toro hecho de cartón, los hombres se emborrachan, bailan, cantan y ríen, conforman una imagen característica de la estética grotesca de larga trayectoria en la que destacan por supuesto, escenas como las plasmadas pictóricamente por El Bosco en el panel central de *El Jardín de las Delicias*, donde vemos recreado un paisaje paradisíaco construido a partir de los placeres mundanos del ser humano que ha caído en el pecado, adelantando su desventura en el infierno.

Las mismas escenas, representativas de la fiesta popular de esta región, pero compartidas por otras culturas en el mundo: enmedio de la noche y alrededor del toro de grandes cuernos, prendido con fuego y danzando entre la gente, recrean la atmósfera tenebrosa de algunas de las “pinturas negras” donde Goya dibuja al macho cabrío, brujas, personajes deformes, inscritos en el imaginario sobre lo infernal y la muerte. Y por otro lado, las vemos relacionadas con los cuadros del mismo pintor sobre el entorno carnavalesco, que ponen en contraste el espacio religioso, sagrado, y el terreno de lo profano.

1.3. Retorno al exilio

La suerte de Macario es un retorno concluyentemente trágico. El regreso de Santiago tiene otros matices dentro del mismo orden del espacio mítico invertido, característico de los relatos sobre los inmigrantes en su encuentro con el lugar de origen. Después de quince años vuelve para quedarse en su pueblo. No sabemos la razón que le hizo desprenderse finalmente de Estados Unidos. Podemos intuirlo: el desmoronamiento de las ilusiones puestas en el supuesto ideal americano, que no es más que el mismo entorno de miseria traladado a la periferia de las ciudades estadounidenses; el sentimiento invencible

de soledad que conlleva "nostalgia del espacio" [5] y se impone siempre como añoranza del hogar, ahora convertido en referente del paraíso.

Y ocurre que el espacio anhelado ha perdido su valor sagrado. El desencuentro se produce por una serie de transformaciones visibles desde el primer momento de la llegada del personaje a su pueblo natal.

La primera imagen tiene que ver con una modificación de las tradiciones culturales sobre las cuales se evidencia la posición de la mujer y la del hombre. En la primera parte las mujeres representan al pecado, así lo expresa en varias ocasiones el padre de Diamantina: tener hijas es un castigo, no tener hijos varones "una bondad negada" por Dios. Su función es servir y obedecer al hombre, permanecer en silencio, en espera de un marido que no podrán elegir, sino que les será impuesto.

Sin embargo, en la segunda parte del filme, Santiago se encuentra con esta estructura cultural resquebrajada. Las mujeres, ante la ausencia de los hombres que emigraron en su mayoría, se independizan, asumen el mando del pueblo en todos los ámbitos y se atreven a contradecir a los padres y a la figura del sacerdote en función de sus intereses y los de sus hijos.

Las mujeres interpretan a Jesucristo en la escenificación de la crucifixión durante la Semana Santa, trabajan en el cultivo de la tierra y en la elaboración de productos artesanales, sosteniendo la economía del pueblo, ahora en pleno progreso. Las vemos realizando tareas que eran destinadas tradicionalmente a los hombres: conduciendo un tractor, tocando instrumentos musicales dentro de una orquesta local, por mencionar algunas. Y además reciben muestras de respeto y galantería de parte de los hombres, quienes ahora tienen que esforzarse por conquistarlas. Son ellas quienes deciden con quién se casan, no el padre, y no hay necesidad de entregar una dote.

[5] En el sentido planteado por Octavio Paz, «el sentimiento de soledad, nostalgia de un cuerpo del que fuimos arrancados, es nostalgia del espacio. Según una concepción muy antigua y que se encuentra en casi todos los pueblos, ese espacio no es otro que el centro del mundo, el "ombligo" del universo. A veces el paraíso se identifica con ese sitio y ambos con el lugar de origen, mítico o real, del grupo». En OCTAVIO PAZ, *El laberinto de la soledad. Postdata. Vuelta a El laberinto de la soledad*, Fondo de Cultura Económica, México, D.F. 1999, pp. 226.

Dichos cambios percibidos por Santiago, en vez de provocarle agrado, turban las imágenes arraigadas en su memoria, puesto que significan la pérdida del hogar que esperaba, ilusoriamente, encontrar a su vuelta. Hay un eslabón roto entre el pasado y el presente, un vacío que corresponde a los años de ausencia. La mujer que amó le fue arrancada primero, cuando se casó con otro hombre, y luego se desvaneció con los años en el cuerpo una mujer de mayor edad, que ya no reconoce. Aunque Diamantina sigue allí, esperándolo, el personaje sigue aferrado a la mujer joven que figura en sus recuerdos. Esta pérdida es una clave de la fragmentación de la identidad, como recinto de la intimidad en la que se construye la relación armónica del sujeto con el mundo, "su mundo", al cual pertenece y dentro del cual se define a sí mismo, sintiéndose seguro.

Por lo tanto, la desconfiguración del entorno familiar repercute en la confusión acerca de la realidad que dicta el sentido de la vida. El personaje se sitúa en una línea fronteriza, frágil y dolorosa, entre el espacio que desea habitar y ya no existe, y el que atraviesa pero no comprende y rechaza.

Es "sujeto fronterizo", reiterando el término de Trías, puesto que habita entre dos mundos. Y cuando hablamos de "entre", nos referimos precisamente a una escisión profunda que cruza la vida: la "herida trágica", explicada por Patxi Lanceros, para dar forma a esa constante de "ruptura primigenia" que constituye a la existencia y está presente en los relatos modernos:

> El pensamiento trágico asume la divisa de Heráclito: «guerra es padre de todas las cosas», y se configura como pensamiento del dinamismo y la contradicción que apunta hacia el único imperativo de *permanecer en la herida* sin reposar en las identidades parciales que se constituyen en sus bordes. [6]

Otro hecho significativo acerca de la trascendencia de lo trágico se nos revela de manera muy clara casi al final de este relato: el loco que hemos visto aparecer en la película entre los personajes principales, como un ente fantasmagórico, es Macario, cuya muerte fue inventada

---

[6] PATXI LANCEROS, *op. cit.*, p. 17.

por su amigo Santiago, obligándolo, no sabemos por qué motivo —otro infierno y otra herida—, a volver ocultándose, haciéndose pasar por otro, dentro de su mismo pueblo: «No estoy muerto, ni estoy loco», llora sobre su falsa tumba, pronunciando ser solo un desgraciado. Más terrible que la muerte, para Macario, ha sido volver a su tierra de origen disfrazado de fantasma, pues peor que retornar muerto es convertirse en "nadie", en exiliado de su propia casa.

El que sigue allí, el que no conoce el afuera puesto que nunca ha traspasado los límites del hogar, vive en la cotidianidad y experimenta la serenidad del arraigo. Pero el que se ha ido y ha mirado el exterior, se convierte inescrutablemente en un "trotamundos", un ser común del espacio contemporáneo, "extraterritorial" [7], caracterizado por estar físicamente en un sitio sin pertenecer a él. Construye a través de sus pasos un pasaje que adquiere la característica del "no lugar" [8], puesto que los "sujetos fronterizos", en su incesante búsqueda, están solo de paso, en constante tránsito, anulando la marca de identidad que los vinculaba a la tierra de origen.

En el final de la película, Santiago, obsesionado con el recuerdo de Diamantina, pretende casarse con su hija, tan parecida a la que solicitó matrimonio en su juventud. Pero en un intento de llevársela por la fuerza, el pueblo acude para apartarlo. De nada le sirve su arrepentimiento. La última escena es un cuadro en el que Santiago y Macario comparten la tristeza de su destino. La gente los rechaza, están condenados a vivir como "almas en pena" rondando por el pueblo que los estigmatiza, obligados a partir de nuevo.

Ser extranjeros es su situación definitiva, en tanto que perturban el espacio familiar de quienes sí asumen que se encuentran en un entorno propio, en casa.

Habrá que pensar entonces hasta qué punto la configuración del imaginario a partir de estos relatos sobre el viaje migratorio y el exilio, invierten el orden del mito tradicional que originariamente da respuestas sobre el significado de la existencia. El viaje de vuelta a casa, imbricado a la travesía odiséica, implica considerar la dinámica

---

[7] ZIGMUNT BAUMAN, *Modernidad y ambivalencia*, Anthropos. Madrid 2005, pp. 145.

[8] MARC AUGÉ, *Los no lugares: espacios del anonimato: una antropología de la modernidad*, Gedisa, Barcelona 2005.

del ciudadano moderno, que «hoy ha perdido su rumbo y propósito en la vida.» [9]

Respecto a esta condición del inmigrante que peregrina entre dos mundos finalmente desacralizados, caben diversos enfoques, desde distintos puntos de vista, como hemos ido constantando. Pues el hombre moderno tiende hacia la fragmentación —del espacio exterior y de sí mismo—, que constituye en este sentido una forma de exilio.

Pero, si el exilio supone la existencia de un lugar abandonado, siempre presente, al que se espera volver, en este caso se torna impreciso, cuando dicho lugar se desvanece.

El trayecto de ida y vuelta, una y otra vez, es un movimiento circular imparable: «el eterno reloj de arena de la existencia será vuelto de nuevo y con él tú, polvo de polvo…» [10], escribe Nietzsche y desarrolla posteriormente Mircea Eliade al respecto del imaginario de la repetición eterna de los ciclos cósmicos.

Las palabras del sacerdote hacia el desenlace de *La Espiral*, un pilar del código tradicional que sostiene a la estructura social del grupo representado, pregonan la lucha contra esa herida trágica que desgarra a los protagonistas del relato, con los que podrían identificarse el resto de los personajes. Dice: «Y mientras tengamos fe, nada morirá, porque la resurrección está entre nosotros». Y qué es la fe, sino una búsqueda y espera incesante de lo incierto.

De *La Poética del espacio*, de Bachelard, una frase que cruza vertebralmente nuestra reflexión, apunta: «En ese drama de la geometría humana ¿dónde hay que habitar? […] El miedo es aquí el ser mismo. Entonces ¿dónde huir, dónde refugiarse? ¿A qué afuera podríamos huir? ¿En qué asilo podríamos refugiarnos? El espacio no es más que un horrible afuera–adentro». [11]

---

[9] ROLLO MAY, *La necesidad del mito: la influencia de los modelos culturales en el mundo contemporáneo*, Paidós, Barcelona 1992, pp. 18.

[10] FRIEDRICH NIETZSCHE, *La gaya ciencia*, Pequeña Biblioteca Calamvs Scriptorivs, Barcelona–Palma de Mallorca 1979, pp. 185.

[11] GASTÓN BACHELARD, *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, Madrid 2004, pp. 275.

Capítulo XL

El grupo Shangai o la negación del color local

Lucía Ludeña Aranda, Universidad Complutense de Madrid

1.1. Shangai: ¿Formación o parodia de un grupo literario?

En 1987 en una confitería de la calle Florida de Buenos Aires, llamada *Richmond*, un grupo de jóvenes escritores poco editados se reúnen para formar un grupo literario que duró poco o, según algunos, no llegó a existir. Este grupo se llamó Shangai y sus integrantes fueron: Daniel Guebel, Luis Chitarroni, Alan Pauls, Ricardo Ibarlucía, Daniel Samoilovich, Diego Bigongiari, Sergio Chejfec, Sergio Bizzio, Jorge Dorio y Martín Caparrós. Habían pasado cuatro años desde el final de la dictadura militar y existía la necesidad de escribir sobre lo sucedido; sin embargo, el grupo Shangai trató de apartar sus creaciones de todo lo ocurrido.

La formación de este grupo representaba un acto de defensa por parte de estos escritores, al haber sido atacados por la generación anterior. El motivo de este ataque, según Martín Caparrós, era el no haberles ofrecido *el homenaje del parricidio*, y de lo que se les acusaba era de *dandys de izquierda*, *posmodernos* o *exquisitos* [1]. La generación precedente era la de los sesenta que se había prolongado hasta la década de los setenta y que pretendía que su literatura tuviera un objeto, estuviera más apegada a la vida. A esta literatura es a la que

[1] MARTÍN CAPARRÓS, *Mientras Babel*, en «Cuadernos Hispanoamericanos», n. 517–519, Madrid 1993, p. 526.

Martín Caparrós denominó *literatura Roger Rabitt* [2], por la interactuación entre ficción y realidad.

Lo primero que hizo el grupo Shangai fue convocar a los medios para emitir su manifiesto y así "consagrarse" como grupo; manifiesto que fue publicado en «El Porteño» y en «Diario de Poesía», pero cuya existencia fue desmentida *a posteriori*, excepto por Martín Caparrós quien lo añade en su artículo *Nuevos avances y retrocesos de la nueva novela argentina en lo que va del mes de abril* [3], y más tarde, en su artículo *Mientras Babel*.

Aparte de este manifiesto, Shangai, como tal, no hizo más. Se reunió un par de veces y dejó de existir; muerte prematura que ya se anunciaba en el propio manifiesto y que Asunción Carballo utiliza para atacar a estos escritores: «Que un mito eche a rodar con sólo ponerle un nombre supone que estaba haciendo falta». [4]

La huella de Shangai también continuó en las mesas redondas donde se producía un *enfrentamiento* [5] entre estos escritores, que serían llamados *babelistas* [6], y los *planetarios* [7]; escritores que publicaban en la colección *Biblioteca del Sur* de la editorial Planeta. Además, las obras de los miembros de Shangai, que escribieron en aquellos años, son bastante coherentes con lo que se formulaba en el manifiesto; coherencia que junto a la vacilación de algunos de estos autores al decir que no existió tal grupo o que no pertenecieron a él, lleva a considerar en estas páginas a Shangai como a un grupo literario que sí exis-

---

[2] ID., *Nuevos avances y retrocesos de la nueva novela argentina en lo que va del mes de abril*, en «Babel», n. 10, Buenos Aires 1989, p. 43.

[3] Aunque no fue publicado hasta el número de junio de 1989 de la revista «Babel», se trata de la ponencia que Martín Caparrós pronunció en el seminario de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo sobre *Novela argentina y española en los 80*, que se celebró entre el 10 y el 14 de abril de ese mismo año en el Teatro Municipal Gral. San Martín de Buenos Aires.

[4] ASUNCIÓN CARBALLO, *La cultura, ese viejo malestar*, en «Fin de siglo», n. 10, Buenos Aires 1988, p. 9.

[5] Este enfrentamiento era una reproducción del que se produjo entre los grupos de Florida y Boedo. Pues incluso, en medio de la polémica, las diferencias no estaba tan claras, y algunos, como Juan Forn, colaboraron en «Babel».

[6] Entre los *babelistas*, además de los miembros del grupo Shangai, se debe destacar a C.E. Feiling.

[7] El grupo de los llamados *planetarios* estuvo formado por Osvaldo Soriano, Eduardo Galeano, Antonio Dal Masetto, Tomás Eloy Martínez, Juan Forn, Rodrigo Fresán, Guillermo Saccomano y Marcelo Figueras.

tió y que se prolongó más de lo que sus miembros pensaron, tanto en sus obras como en la revista «Babel»; que fue dirigida por Martín Caparrós y por Jorge Dorio, y en la que participó todo el grupo.

1.2. Un puerto polémico

Shangai es el puerto, la frontera desde la que se parte hacia otra forma de entender la narrativa, mediante la cual, la narrativa deja de tener una función social y no sirve para nada, en todo caso, sólo sirve para ella misma. Shangai deja a un lado la crítica social y aparentemente opta por el arte no funcional, que sólo sirve para el arte; aparentemente, porque el distanciamiento respecto a lo ocurrido durante la dictadura no fue tan pronunciado y algunos de estos autores consideran que los silencios que se encuentran en sus novelas son otra forma de referirse a los desaparecidos. En el artículo antes citado, que Caparrós publica en «Babel», habla de una literatura en la que los cuerpos destrozados por la dictadura han desaparecido detrás de las palabras, y continúa aludiendo a una literatura que se extendió a finales de los setenta: la del exilio, de la que él tiene una obra, *Ansay ó los infortunios de la gloria* [8].

Antes de la dictadura, en la década de los sesenta y setenta, y tras ésta, las obras habían adquirido una fuerte carga política, primando la denuncia, la función social. En cambio, a finales de los ochenta, el grupo Shangai se acerca a la dictadura de una forma más imprecisa, sin que haya un claro discurso político; motivo por el que Shangai es acusado de *dandys de izquierda* y que los aparta de la generación anterior. Según Luz Rodríguez–Carranza en el manifiesto de Shangai, Caparrós decía:

> Al referenciar, al hacer chistes, bah, al escribir, se funciona del lado de la cultura, pero si se tiene que pensar qué hay que hacer para evitar un nuevo golpe

[8] MARTÍN CAPARRÓS, *Ansay ó los infortunios de la gloria*, Ada Korn Editora, Buenos Aires 1984.

> militar no se hace en términos de novelística, sino firmando manifiestos, saliendo a la calle, metiéndose en los medios. [9]

Esta afirmación es la que demuestra que Shangai no vive en una torre de marfil, sino que considera que la literatura no tiene por qué hacer una denuncia social explícita, porque para ello se pueden encontrar otros medios más adecuados.

Pero las críticas al grupo no sólo vienen de fuera, también sus integrantes reniegan de su existencia o le quitan importancia. En el artículo de Martín Caparrós, ya citado anteriormente, recordaba al grupo con desinterés y sólo le servía para iniciar su discurso sobre la *nueva narrativa*. Unos años más tarde, en 1993, en un artículo publicado en «Cuadernos Hispanoamericanos», *Mientras Babel*, el tono parece cambiar y del desinterés pasa a la añoranza por aquel verano en el que «todo parecía a punto de caer.» [10] Recuerda al grupo Shangai como el inicio de algo o el paso a algo más importante: la revista «Babel».

Otro ejemplo es Alan Pauls, quien, en una entrevista, cuando se le pregunta por su pertenencia a ese grupo de escritores que se consideraban tales sin tener antes una obra, responde: «A lo largo de mi vida yo siempre estuve diciendo "no, no pertenezco", nunca me reconocí en los lugares donde se me quería ubicar. Incluso en Babel… o en el grupo Shangai, que para mí es un disparate total». [11]

Uno de los que le incluyen en Shangai es el mismo Martín Caparrós en *Mientras Babel*, donde enumera a los integrantes del grupo tal como han sido nombrados al principio de estas páginas. Por otro lado, en el reportaje publicado en «El Periodista», *El grupo Shangai da la cara*, él también está presente. De cualquier manera, este no pertenecer al grupo, está muy acorde con la "política" del propio grupo, aunque coloca a Shangai en el limbo. La no pertenencia lleva de nuevo a la infuncionalidad en la creación de estos escritores, por lo que se vuelve a la idea del arte por el arte, que, desde el modernismo, siempre tuvo como característica principal el exotismo.

---

[9] LUZ RODRÍGUEZ CARRANZA, *Discursos literarios, prácticas sociales (Babel. Revista de libros, 1988–91)*, en «Hispamérica», n. 61, 1992, p.27.

[10] MARTÍN CAPARRÓS, *Mientras Babel*, cit., p.525.

[11] ALEJANDRA LAERA Y MARTÍN KOHAN, *Alan Pauls. Variaciones sobre la crítica.* Disponible en: http://sololiteratura.com.

1.3. Exotismo en Shangai

El nombre del grupo Shangai viene de la necesidad de alejarse de toda una tradición literaria teñida de color local, sin que sus creaciones sean menos argentinas; toman el punto más alejado sin perder de vista su propia ciudad, porque Shangai no es otra que las antípodas de Buenos Aires.

Este distanciamiento no sólo se da en el nombre del grupo, sino que se concreta en las obras de este periodo, cuya característica principal es el exotismo, por lo que la elección del nombre no es casual; cuanto más lejano es el espacio en el que se sitúa la historia, más extraño resulta al lector y, por tanto, más exótico. La lejanía produce que el conocimiento del otro sea parcial e indirecto; y esta parcialidad es la que invita a la fabulación.

Martín Caparrós en su artículo *Nuevos avances y retrocesos de la nueva novela argentina en lo que va del mes de abril*, propone una serie de estrategias que deben caracterizar la novela argentina de estos años. La primera es el extrañamiento:

> Lugares lejanos, mediatos, mediatizados, por la voluntad del autor. Una china argentina es menos china por ser argentina, menos argentina por ser china, y por ambas razones más de cada cual. Un lugar en el que todo sea posible porque no hay tal lugar. [12]

En este artículo, Caparrós cita el ensayo de Borges *El escritor argentino y la tradición* de su libro *Discusión*, que además apareció en el número 9 de la revista «Babel»; en este ensayo, Borges defiende que para ser argentino no hay que abundar en *color local*; y al igual que la obra de Shakespeare no es menos inglesa por estar ambientada en Escocia o Dinamarca, su obra no es menos argentina por estar ambientada en otros países [13]. Sin embargo, esta extraterritorialización no

---

[12] MARTÍN CAPARRÓS, *Nuevos avances y retrocesos de la nueva novela argentina en lo que va del mes de abril*, cit., p. 45.

[13] JORGE LUIS BORGES, *Discusión,* Alianza Editorial, Madrid 2008, p. 195. Creo que Shakespeare se habría asombrado si hubieran pretendido limitarlo a temas ingleses, y si le hubiesen dicho que, como inglés, no tenía derecho a escribir Hamlet, de tema escandinavo, o Macbeth, de tema escocés. El culto argentino del color local es un reciente culto europeo que los nacionalistas deberían rechazar por foráneo. [*N.d.A.*].

se debe relacionar con una tendencia extranjerizante de la literatura de estos autores; pues no dejan de tener como punto de referencia su propia tradición literaria. En un artículo publicado en «El Porteño» en 1990, donde se recogen las voces de distintos escritores, Alan Pauls afirma, refiriéndose a la preferencia de las editoriales por la literatura extranjera:

> Lo que más me pudrió del copete de «El Porteño» es una postura medio extranjerizante; es escandaloso que se atrevan a bajarle línea a los escritores argentinos. Creo que «El Porteño», como otros medios, cede a un pedal editorial EE.UU. –Anagrama– otras casas españolas y deja el vacío de la pregunta por una política cultural propia. ¿Cuál es la conclusión que uno debería extraer? ¿Qué tenemos que escribir como los norteamericanos? [14]

Estas preguntas se las hace Pauls a raíz de la publicación de un manifiesto del escritor estadounidense Tom Wolfe en el número anterior de «El Porteño», en el que hace una fuerte crítica al manierismo experimentalista y una llamada al abandono de las historias intimistas y al regreso a las fuentes de la novela realista. Además, en la entradilla de esta nota «se insistía en que la misma podía oficiar como desafío a los escritores argentinos» [15], debido al grado de experimentación al que estaban llegando muchas de las novelas de estos años, al romper con la gramática, al experimentar con el léxico y al mezclar los géneros.

«Shangai es un exotismo en el tiempo, un verdadero prodigio. Si se nos permite la vulgaridad. Ha nacido con la edad de un difunto, como anotan, con sensatez, poetas y periodistas.» [16] Estas palabras del manifiesto, junto al nombre del grupo, anuncian la línea que se seguiría en la narrativa argentina de estos años. Esta línea de exotismo es el motivo por el cual en el Encuentro del Bosque, celebrado en 1993 en el Hotel del Bosque de Pinamar, la primera pregunta que se le plantea a cada uno de los participantes es: «¿Qué le resulta más fácil de representar en su literatura, lo conocido o lo desconocido, lo familiar o lo

---

[14] JORGE WARLEY, *Los de treinta y pico. Abran cancha*, en «El Porteño», n. 105, Buenos Aires 1990, p. 38.

[15] *Ibid.*

[16] Ivi, p. 526.

exótico?». [17] A lo que Daniel Guebel responde: «En mi caso –y volviendo– al escribir prescindo tanto del referente a representar que ni pienso en conocido o desconocido, familiar o exótico». [18] Esta respuesta está en relación con el debate que abre esta línea de exotismo: el de la representación de la argentinidad, entre los defensores del color local y los que, como Guebel, piensan que para que una narración sea más argentina no tiene por qué estar poblada por gauchos en la pampa tomando mate. Tres años antes, en su artículo *Perlas en el espejo de los mares*, Guebel trataba el tema de la representación de la argentinidad y decía lo siguiente:

> Para los cultores del color local –esos que cuando no hay mate te pasan la factura– puedo anotar que escribiendo *La Perla del Emperador* nunca me mal hallé fuera de la Argentina, y eso no sólo porque me satisfacía pensando en que, cuando la segura traducción al malayo, algún inquieto lector del archipiélago apetecería asomarse a estos paisajes, sino, y sobre todo, porque por debajo de ese telón más o menos persa asomaba la patriótica pasión de cada uno de los personajes por los avatares de la economía. [19]

Desde luego, el paisaje de la novela de Guebel, *La Perla del Emperador*, no es el que reconocería un malayo, sino el que imaginaría un argentino al pensar en Malasia. Esta forma de exotismo no tiene su correspondencia en ninguno de los tres estadios en los que divide César Aira su clasificación en su ensayo *Exotismo* [20]; puesto que ni Guebel es el viajero que recorre Malasia para acercárnosla, ni es un malayo el que viaja a Argentina para describirla, y tampoco es un malayo que nos vende una Malasia exótica, sino que es un escritor argentino que imagina Malasia desde Argentina.

El paisaje y los personajes de la novela de Guebel están sacados de sus lecturas, que seguramente coincidían con las de muchos otros jóvenes argentinos; no es un libro de viajes, por lo que no tuvo la necesidad de viajar a tal lugar, sino que le bastó con algunas de sus lecturas de juventud como las novelas de Emilio Salgari, de donde sacó el

---

[17] Gabriela Saidón, *op.cit.*, p. 18.

[18] *Ibid.*

[19] Daniel Guebel, *Perlas en el espejo de los mares*, en «Babel», n. 18, Buenos Aires 1990, p. 5.

[20] César Aira, *Exotismo*, en «Boletín/3 del Grupo de Estudios de Teoría Literaria», Rosario 1993, pp. 73–79.

personaje–protagonista de su novela, la perla de Labuán; y es que uno no solo se identifica por lo que ha visto o vivido, sino también por lo que ha leído, ha imaginado y ha escrito; porque como Gabriel Weisz afirma en su ensayo *Tinta de exotismo*: «En el fondo la creación de lo exótico es una marca que distingue nuestra propia ficción de identidad». [21]

El extrañamiento presente en algunas de las obras de los autores de Shangai ya se había dado antes, sin salir de Argentina; como recuerda Caparrós en su artículo, a principios de los ochenta, autores como Miguel Briante (*Fin de juego*), Juan José Saer (*El entenado*) o César Aira (*Ema, la cautiva*) llenan espacios desérticos, convirtiendo la pampa en un lugar extraño para los propios argentinos. Este afán por llenar lugares podría tomarse como un símbolo de la necesidad de poblar, llenar de ruido los lugares que con la dictadura habían quedado desérticos, silenciosos.

Respecto a la línea de exotismo que sigue la narrativa de estos años, Sandra Contreras hablará en su libro *Las vueltas de César Aira* de un *boom exótico* que marca el paso a los noventa [22]. Pero al hablar de este *boom*, se refiere a que hay una gran cantidad de obras publicadas en estos años que se desarrollan en países orientales y que adquieren un sabor a fábula, propio de *Las mil y una noches*. Algunos ejemplos de estas obras son: *La novela china* de César Aira, que es la que le sirve a Sandra Contreras como punto de partida para hablar de exotismo, o las novelas de Alberto Laiseca, *La hija de Kheops* y *La mujer en la muralla*.

Por otro lado, cuando Martín Caparrós decía en el manifiesto que los lugares debían ser exóticos, se refería a que debían ser lugares inexistentes o encontrarse en cualquier parte. Un ejemplo es el barrio Este de *El coloquio* de Alan Pauls, que es la presencia de ningún lugar o, por decirlo en otras palabras, es la presencia de un lugar que podría

---

[21] GABRIEL WEISZ, *Tinta de exotismo. Literatura de la Otredad*, Fondo de Cultura Económica, México D. F. 2007, p. 36.

[22] SANDRA CONTRERAS, *Las vueltas de César Aira.* Beatriz Viterbo Editora. Rosario 2002, p. 70, Un boom exótico, podría decirse, en el que, marcando el pasaje hacia los años 90, el imperativo moderno de desplazamiento parece haber cambiado de signo, de forma y de valor. [*N.d.A.*].

estar en cualquier parte, incluida Buenos Aires, lo que es algo muy criticado por los defensores de la argentinidad.

En el manifiesto se habla de la palabra Shangai como una palabra que puede tomar distintos significados, y que como la palabra exotismo, implica diversidad, mezcla, confusión. Estos términos sirven para caracterizar las obras del grupo Shangai también en el aspecto formal; porque a la diversidad temática, se suman la mezcla de géneros y la confusión ortográfica y gramatical; y son además, los que caracterizan a la revista «Babel», ya desde el mismo nombre.

1.4. Babel»: crónica de una continuidad

En 1987 nace y muere Shangai, grupo literario o, según algunos, parodia de grupo literario que, bajo este nombre, dura poco, al menos oficialmente. Surge como un acto de defensa por parte de un grupo de jóvenes escritores, que al sentirse atacados en conjunto, deciden defenderse en conjunto, por lo que el motivo de su nacimiento no tiene que ver, directamente, con el hecho de que mantengan coincidencias literarias; directamente, porque, al fin y al cabo, el motivo principal de los ataques que reciben es que coinciden en hacer una literatura que prescinde de todo tinte de color local.

Martín Caparrós dice que Shangai «no existió cuando existía; sí antes, y quizá después» [23]. Esta confusión biográfica es una de las características más importantes de Shangai; sin ella, tal vez los miembros de este grupo no habrían podido jugar con la vacilación del pertenecer o no pertenecer a un grupo literario. Ya se ha visto cómo los escritores que formaron Shangai hablan de parodia, de inexistencia, y ninguno de ellos reconoce claramente haber pertenecido a esta formación grupal. En cambio, después de la desaparición de Shangai, pareciera que les faltase algo, y sólo unos meses después, Jorge Dorio y Martín Caparrós piensan en una revista de libros. Esta revista la llaman «Babel. Revista de Libros» y es el después o la continuación de Shangai, porque mantienen los mismos principios; uno de ellos y quizá el más importante, el de la diversidad. En el primer número, Jorge

[23] MARTÍN CAPARRÓS, *Mientras Babel*, cit., p. 526.

Dorio y Martín Caparrós firman un editorial titulado "Caballerías", en el que descubren en qué consiste su revista: «Ahora, *Babel* intenta seguir siendo una cita. Todos los meses, con todos los libros, todos los autores y todos los continentes del mundo de la lectura» [24].

Shangai, ese exotismo en el tiempo, que se puede escribir de distintas formas y tomar distintos significados, da paso a una revista cuyo nombre implica diversidad, confusión de lenguas, y que, aunque no cumple con su propósito inicial, por inabarcable, sus veintidós números les permiten escribir sobre muchos de esos "libros que nadie puede comprar" [25].

---

[24] JORGE DORIO Y MARTÍN CAPARRÓS, *Caballerías*, en «Babel», n. 1, Buenos Aires 1988, p. 3.

[25] La revista «Babel» se subtitula "Todo sobre los libros que nadie puede comprar", en alusión a la crisis económica que vive Argentina a finales de los 80.

Capítulo XLI

Guillermo Fadanelli. Cronista del D.F.: Entre la vanguardia y la basura

Salvador J. Tamayo, Universidad de Cádiz

> Mi nombre es Guillermo Fadanelli y he llegado a ser justamente lo que no quería ser y no sé cómo lo he logrado. Estudié lo que no quería estudiar, amé a las mujeres inconvenientes, tuve los amigos que me iban a traicionar y leí muchos libros; y al final terminé siendo un escritor, sea lo que sea que signifique eso. [1]
>
> Guillermo Fadanelli

Así se presenta Guillermo Fadanelli. Nació en 1968 y es autor de ocho novelas, siete libros de relatos, dos crónicas, un libro de aforismos y tres libros de ensayos. Fadanelli crece en Ciudad de México, en el Distrito Federal y su obra es ácida, sucia y sórdida. Me producen extrema pereza los escritores de los que dicen que su obra es ácida, sucia y sórdida, aunque el caso de Fadanelli es completamente distinto. Creció en la colonia Portales, como él mismo ha dicho en decenas de ocasiones. Fue un niño sensible, criado a las faldas de su madre y de su abuela. Su padre, conductor de autobús, delantero de un equipo de fútbol local, muestra esa gallardía tan presente en América Latina en general y en México en particular. Con estos antecedentes no era extraño que le enviase a estudiar a una escuela de corte militar. El propio Fadanelli dijo al respecto: «Mi madre y mi abuela

[1] Entrevista realizada al escritor Guillermo Fadanelli en el marco del ciclo de conferencias literarias "Diez novelas claves para entender el México contemporáneo", organizado por el Museo de Arte de Zapopan en 2011.

representaban la belleza y mi padre la disciplina. Escogí la belleza, como es natural». [2] Ingresó en La UNAM para estudiar ingeniería civil y la abandonó para dedicarse a la literatura. Viajó a España, conoció La Movida madrileña de los ochenta y fundó la revista y editorial *MOHO*, en 1989. No pertenece a ningún movimiento literario. Participó en revistas como *La pusmoderna, A sangre fría* y *La Generación*. Su obra ha sido traducida al alemán, inglés, italiano, francés y portugués. Autor de culto, de peso entre los jóvenes escritores, más en México que en España, desgraciadamente.

Realmente es complicado eso de pertenecer a un movimiento literario, más allá del canon impuesto. Atendiendo a una clasificación temporal, geográfica quizás, en las nuevas generaciones de escritores y más aún, las que cuentan con terribles antologías que las respaldan, encontramos algo más parecido a una orla de fin de curso que a un movimiento generacional propio. Pero Fadanelli es el ejemplo de un sentimiento que surge en la literatura latinoamericana, y que muchos llamarían la muerte, el asesinato del padre. Algunos escritores como Jorge Volpi e Ignacio Padilla asesinaron al padre con el llamado "Manifiesto Crack" [3]. Más que el asesinato del padre, fue el asesinato de la forma en la que se veía al padre. En México el "Manifiesto Crack" y en chile el "McOndo" [4] del que hablaré a continuación.

La nueva novela mexicana, la que se hace en estos momentos y desde hace unos años, se caracteriza por el individualismo, no al modo ambiguo de posturas posmodernas, sino que esa individualidad, forma parte de una visión propia de la sociedad que les ha tocado, y que en parte nos ha tocado, sufrir a todos. El escritor tiene que ser sujeto de su tiempo, preocupado por su tiempo, por conocer a su propio pueblo, entendiendo el término como identidad, y a sí mismo.

El escritor Rodrigo Márquez Tizano, con el que tuve la suerte de compartir casa durante un año, y al que Guillermo Fadanelli ha publicado con su editorial MOHO, el libro de cuentos: *Todas las*

---

[2] *Ibid.*

[3] JORGE VOLPI, IGNACIO PADILLA, RICARDO CHÁVEZ CASTAÑEDA y PEDRO ÁNGEL PALOU, "Manifiesto Crack", «Descritura», n. 5, 1997, pp. 32–43.

[4] ALBERTO FUGUET y SERGIO GÓMEZ, "Presentación del país McOndo", en ALBERTO FUGUET Y SERGIO GÓMEZ (eds), *Mcondo (Una antología de nueva literatura hispanoamericana)*, Grijalbo–Mondadori, Barcelona 1996, pp. 9–18.

argentinas de mi calle [5]; me dijo una noche: «Los mexicanos somos violentos, extremadamente violentos. Cómo no vamos a serlo con un estado tomado prácticamente por la policía, y donde cada año los muertos se cuentan por miles».

Esa violencia, estructural, por supuesto, tiene que ver mucho con la propia política de represión y criminalización que desde el año 2006 el gobierno mexicano puso en práctica, en relación a un tema tan polémico, no sólo en México y que está tan presente en esta literatura, como es el narco. Más de diez mil millones de dólares lava el narco y más de sesenta mil muertos desde que comenzara la guerra hace seis años, según fuentes oficiales.

Fadanelli es un escritor disidente, por supuesto, disidente con la política mexicana, con esa política de buenas costumbres que aplican los gobiernos liberales y que hasta 2009 penalizaba en México la posesión y el consumo. ¿Hacia dónde irá la nueva estrategia contra el narco cuando después de sesenta mil muertos se está comprobando que esa política de choque ha fracasado por completo?

Escritores como Rodrigo Márquez Tizano, al que mencionaba anteriormente, Xavier Velasco y Yuri Herrera, lejos de hacer literatura narco, han puesto sobre el tapete una realidad que Guillermo Fadanelli lleva contextualizando en sus novelas desde que publicase *La otra cara del Rock Hudson* [6], en 1997 .

En casi toda su obra, Fadanelli trata la ciudad del Distrito Federal como un ente confuso, un monstruo de mil caras donde todo parece a punto de estallar. Concibe la literatura como un medio desesperado en el que tratar miedos y obsesiones. Aborrece las historias para entretener, y la novela social propia que vimos desde los años sesenta en adelante, queda bastante lejos de la forma en la que Fadanelli trata sus obsesiones. En el periódico *El Universal* incluyó un fragmento de su última novela: «El Distrito Federal es mi ciudad favorita, amo esta ciudad y por eso puedo decir que está más fea que antes. Creo que es la ciudad más fea del mundo. ¿Y sabe qué? Eso me gusta». [7]

---

[5] RODRIGO MÁRQUEZ TIZANO, *Todas las argentinas de mi calle*, Moho, México 2010.

[6] GUILLERMO FADANELLI, *La otra cara de Rock Hudson*, Plaza y Janés, Barcelona 1997.

[7] ID., *Hotel DF,* Mondadori, Barcelona 2011, p.24,25.

Muchos escritores del Boom, mostraban un compromiso político real con la situación que vivía Latinoamérica, denunciaban mediante sus obras a Juntas Militares y dictadores. Del mismo modo el mercado editorial pedía a gritos toques de realismo mágico como elemento propio e indispensable de la novela latinoamericana. Alberto Fuguet relataba cómo en la década de los ochenta, sus relatos eran rechazados en editoriales estadounidenses alegando la inexplicable ausencia, en un escritor latinoamericano, de folklore y elementos tropicales y exóticos. Al calor de esto mismo, nació lo que mencionaba anteriormente: El "Manifiesto Crack" en México y el "McOndo" en Chile —Mc, como *McDonals*, usan la ironía y de esa forma dejan patente su condición de sujetos activos, dentro de una sociedad globalizadora, en cuanto a que no beben únicamente de la tradición latinoamericana sino que también hacen lo propio de la europea y la estadounidense, por no hablar de influencias estructurales en sus obras, de elementos tan mal llamados *pop* como la música, el cine o la televisión. La presentación oficial de "McOndo", tuvo lugar en un "McDonals". Esta nueva situación, coloca al escritor latinoamericano en otra esfera, lejos de ser ese hacedor de exotismos, de fieros gauchos y de monjas que salen volando por la ventana. Sus referencias más directas están enmarcadas dentro de una cultura de la globalización, en donde beben de escritores norteamericanos como Philiph Roth o Raymond Carver y donde la eterna aspiración a Francia que parecía requisito indispensable en los años anteriores, ahora se retroalimenta de una fascinación por lo urbano, por su condición de hombres urbanos que lejos de intentar ser los voceros o la conciencia de un pueblo, se limitan a denunciar la situación como si su pluma fuese una cámara de cinematógrafo con la lente sucia. Beben de otras realidades y la novela latinoamericana no se limita a un realismo mágico con una formula gastada y mal repetida. Las novelas dejan de querer transformar la sociedad para narrar lo sórdido de las mismas. Ahí es donde entra la literatura de Guillermo Fadanelli, con un estilo difícilmente encasillable, muestra esa realidad imperante en el Distrito Federal, esa realidad lejana y ajena a los paradigmas oficiales en donde no se ofrecen respuesta moral a las situaciones que se plantean, sino un cinismo perfectamente construido llevado al límite con la fractura.

Estos novelistas entre los que se incluye Fadanelli, no han vivido un acontecimiento generacional como una guerra; y la invasión de la UNAM por parte del ejército y posterior matanza de estudiantes en la plaza de Tlatelolco en el '68, queda muy lejos en el tiempo —hecho desgraciado que Roberto Bolaño narra con tanto acierto en *Los Detectives Salvajes* [8]—. La caída del muro de Berlín, por otro lado no hace sino acrecentar la desconfianza por los grandes discursos. Esa máxima tan defenestrada ya por algunos y que yo repito de nuevo aquí, qué terrible ¿verdad? Es como cuando Theodor W. Adorno dijo: «escribir un poema después de Auschwitz es barbarie» [9]. Pues sí se puede, y si no, recordemos a Gil de Biedma o a Charles Simic. Sí se puede hacer poesía después de Auschwitz y sí se puede tener ideología tras la caída del muro; aunque estos escritores entre los que se haya Fadanelli, no tienen otra cosa en la que creer más allá de la literatura pura y dura, en la literatura y en ellos mismos. Se rompe el cosmopolitismo, los escritores que aspiran a la totalidad se cierran dentro de su propio universo particular y de lo único de lo que pueden estar completamente seguros es de que están solos. Se ensalza la cotidianidad, e intentan encontrarse en lugares comunes, de tránsito, como la terminal de un aeropuerto o un hotel.

De hecho voy a confesar el amor por los hoteles que comparto con Guillermo Fadanelli y voy a centrarme en su última novela para tratar de argumentar por qué Guillermo Fadanelli es el cronista de México DF sin pretenderlo, al menos sin pretenderlo demasiado; y cómo a través de su último libro, publicado en Mondadori en 2010 en México, un año después en España, plantea la gran metáfora de esa dulce espiral de caos que es el Distrito Federal. Esa ciudad ingobernable y casi siempre desconocida incluso para Fadanelli, que marchó a Berlín y vivió allí más de un año, para escribir esta novela desde la distancia adecuada.

Hotel DF, es una radiografía de la Ciudad de México. No posee una línea argumental clara más allá del rumbo azaroso de sus personajes, lo que hace resaltar el camino incierto que lleva la propia

---

[8] ROBERTO BOLAÑO, *Los detectives salvajes*, Anagrama, Barcelona 1998.

[9] THEODOR. W. ADORNO, *Crítica de la cultura y sociedad*, vol. I, Akal, Madrid 2008, p. 25.

ciudad. Presenta a México DF, salvando las distancias, de la misma forma en que John Dos Passos plantea Nueva York, o Jean Genet hace lo propio con París. La ciudad es un ente vivo que se muestra abierta a los profanos, aunque les advierte sobre sus peligros:

> Laura da la impresión, a veces, de no estar en sus cabales, pero ¿quién lo está en realidad? A ver, que se le planten en cara a ella los cuerdos y los prudentes. Viajar sin compañía a una ciudad peligrosa como el Distrito Federal es prodigar mucha fe a los seres humanos, y la ingenuidad se paga más caro que los pecados, así es y no tiene vuelta de hoja. No se puede pasear por el Zócalo de la ciudad de México mientras uno suspira y se pregunta cómo habría sido tomarse una cerveza Quilmes en los boliches de Buenos Aires. ¿Se ha equivocado? Ya se verá. [10]

Hotel DF narra la historia de una serie de personajes, la mayoría extranjeros que viven en el Hotel Isabel, porque es barato y está en el centro. Casi todos los aspectos conflictivos de la sociedad mexicana están representados en el Hotel, siempre bajo la óptica particular de Fadanelli, que poco a poco consigue que lo *underground* se convierta en *mainstream.* En sus páginas encontramos la corrupción, el tráfico de drogas, la violencia, el extranjero que huye de sí mismo —encarnado en la figura de la gaditana Laura Gibellini— e incluso un alter ego de Fadanelli, que, como no podía ser de otro modo, encarna al protagonista principal. Es un periodista defenestrado, artista fracasado, falsante y perdedor, sin más criterio ni directrices morales de las que pudiera encontrar en una botella de mezcal, y cito textualmente las palabras que se leen en la etiqueta: «Otra vez esta maldita felicidad». De hecho me he apropiado de un ritual que tenía siempre Rodrigo Márquez Tizano, mencionado antes, que a su vez lo aprendió del propio Fadanelli. Está plasmado en la novela y consiste en lo siguiente: «Cuando te sirven el primer trago, lo miras y casi rezándole a la copa, repites las palabras malditas que están esculpidas en la etiqueta de la botella de mezcal: "Otra vez, otra vez esta maldita felicidad"» [11] Cuando lo leí no pude evitar sentirme como uno de esos extranjeros perdidos en un viaje iniciático que se alarga más de la cuenta en una de las habitaciones del Hotel.

---

[10] GUILLERMO FADANELLI, *Hotel DF*, cit., p.35.
[11] Etiqueta del Mezcal *Pierde Almas*

No todo es sórdido en la novela. En ocasiones vemos como esa sordidez se mezcla con la inocencia de Laura Gibellini, mi personaje favorito, desde que pronuncié por primera vez su nombre. Mi personaje favorito por llamarse Laura, por tener apellido italiano y por ser gaditana. No se puede esperar más de una mujer.

Todos los personajes están unidos por una desgracia, por su propia desgracia. El mal flotante encarnado en los narcos alojados en el Hotel Isabel —La señora y El Nairobi—, figuras que simbolizan la podredumbre y la violencia ambiental de México o, si se quiere, el derrumbe sistémico que aguijonea el escepticismo sobre la viabilidad de cualquier proyecto dirigido a construir un mundo habitable:

> Los vecinos de la calle Salvador Alvarado sospechan que los narcos han tomado la plaza y se resignan, no se puede hacer nada, ¿denunciar? Eso es ridículo por favor, las patrullas, la policía, se reportan a esta casa de vez en cuando para rendir pleitesía, un par de diputados visitan la casa para cobrar un cheque, ¿denunciar a quién?¿Al país entero?¿Cuál país? Todo se pudrió en 1910 cuando comenzó la Revolución. [12]

No podría faltar en este *corpus de bestias,* la figura del policía corrupto, el Comandante Gaxiola, cuyo nombre en clave es Diamante Rojo:

> —Diamante Rojo, agarramos a unos cabrones robando en una casa, en la calle Perú, el detalle es que son familia de nuestro amigo, ¿qué hacemos?
> —Decídelo tú.
> —Creen que son intocables y están drogados. ¿Los soltamos?
> —Sí, pero antes ponles un susto. Yo hablo con el amigo, lo va a entender. Somos policías y no protegemos ladrones. [13]

La cocaína como realidad social. Rayas de cocaína que distan mucho de los quinientos miligramos máximos legales que desde el 2009 el gobierno de la nación mexicana permite para consumo inmediato:

> La cocaína sólo sirve para beber más vino y ponerse hasta la madre de alcohol. El alcohol es ideal para hacer amigos en esta soledad que parece

[12] Ivi, p. 246.
[13] Ivi, pp 73–74.

> remontarse a los comienzos del mundo. Stefan experimenta dicha e inmutable soledad, pero renuncia a explicarla. Él prefiere avanzar hacia una frontera, atravesarla, tomar al enemigo y perdonarle la vida. Y su guía es el Nairobi, un hombre que está en el mundo antes de que los sabios se den a la tarea de explicar el porqué de su nacimiento. “Seguramente es un criminal o un vividor”. [14]

El propio Fadanelli en más de una ocasión, ha recibido una reprimenda pública por parte de algún moralista en relación a la vehemencia con la que trata las drogas en sus novelas. Destaco el incidente en la inauguración del Paseo del Chapultepec en Guadalajara en 2009: Un profesor de gimnasia, que se encontraba entre el público, le increpó en relación a algún comentario irónico sobre el consumo de drogas entre los jóvenes. A lo que él entre risas le respondió:

> Usted es profesor de gimnasia, bien, encantado, yo jugué basketball hasta la universidad y salgo a correr dos veces por semana. Entre otras cosas porque está bien tener algo que destruir. Y con respecto a los jóvenes, yo no le digo a ningún joven lo que debe o no hacer, simplemente muestro opciones y cada uno debe tener la libertad de escoger su camino, sus errores, y el hombre en el que quiere convertirse. [15]

Palabras propias de alguien que hace decir a su alter ego en las páginas de la novela lo siguiente: «Soy Frank Henestrosa, un señor y no daré cuenta de mis actos a nadie.» [16]

Fadanelli presenta opciones, las muestra en sus novelas, opciones finales de personajes que componen un puzzle con algunas piezas perdidas, en el que el discurso oficial, por suerte, no es más que una impostura y la única realidad existente es que si todo se derrumba, si todo se va a la mierda, está bien que alguien lo escriba de la forma en la que lo hace Fadanelli; para poder recordarlo lejos, lejos de ese asilo para desterrados que son las ciudades. Todos los huéspedes del hotel están unidos por una desgracia. La historia del DF es una droga dura, una mala broma de Dios, una locura que cada escritor tendría que contar.

---

[14] Ivi, pp. 92–93.
[15] Inauguración del Paseo del Chapultepec, Guadalajara, México junio del 2009.
[16] GUILLERMO FADANELLI, *Hotel DF*, cit., p. 166.

La Ciudad de México haciendo las veces de tumba y de diván, de purgatorio de alquitrán y nicotina, en la que tipos como Fadanelli, deciden que escribir es la mejor de sus opciones. Y no se equivocan.

AREE SCIENTIFICO–DISCIPLINARI

AREA 01 – Scienze matematiche e informatiche

AREA 02 – Scienze fisiche

AREA 03 – Scienze chimiche

AREA 04 – Scienze della terra

AREA 05 – Scienze biologiche

AREA 06 – Scienze mediche

AREA 07 – Scienze agrarie e veterinarie

AREA 08 – Ingegneria civile e architettura

AREA 09 – Ingegneria industriale e dell'informazione

AREA 10 – Scienze dell'antichità, filologico–letterarie e storico–artistiche

AREA 11 – Scienze storiche, filosofiche, pedagogiche e psicologiche

AREA 12 – Scienze giuridiche

AREA 13 – Scienze economiche e statistiche

AREA 14 – Scienze politiche e sociali

Il catalogo delle pubblicazioni di Aracne editrice è su

www.aracneeditrice.it

Compilato il 30 de abril de 2013, ore 07:51
con il sistema tipografico LaTeX 2ε

Finito di stampare nel mese di aprile del 2013
dalla «ERMES. Servizi Editoriali Integrati S.r.l.»
00040 Ariccia (RM) – via Quarto Negroni, 15
per conto della «Aracne editrice S.r.l.» di Roma